Hans Robert Jauss

Las transformaciones de lo moderno

Estudios sobre las etapas de la modernidad estética



Hans Robert Jauss

Las transformaciones de lo moderno

Estudios sobre las etapas de la modernidad estética



La balsa de la Medusa, 76

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Título original: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*

Tomás Bretón, 55 - 28045 Madrid
ISBN: 84-7774-576-5
Depósito legal: M-21.605-1995
Visor Fotocomposición
Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Rógar, S. A.
Fuenlabrada (Madrid)

Índice

Prólogo

Los trabajos que siguen han sido recopilados en este volumen como continuación de anteriores meditaciones mías acerca de la historia de la modernidad desde la Ilustración hasta el presente. Dos amplios trabajos: *Mitos del comienzo* (I) y *Arte como anti-naturaleza* (IV) se ocupan de la cuestión, planteada en la Ilustración, de las relaciones entre historia, naturaleza y estética; manifiestan motivos de una antropología histórica aparecida en torno a 1750, que ha dado lugar a un cambio de horizonte de la experiencia estética. Todos los trabajos han sido redactados en el contexto de los debates estéticos del último decenio, sobre todo como respuesta a cuestiones que me han sido planteadas, y no como una secuencia pretendida de un plan homogéneo de trabajo. Pese a su reelaboración y ampliación, dejan traslucir la situación heterogénea de su nacimiento y testimonian el tipo de respuesta de mis posiciones en esos debates, al precio de algunos solapamientos y recapitulaciones por los que pido disculpas al lector. Por ello, haciendo de la necesidad sistemática una virtud hermenéutica, puede muy bien justificarse la idea de que es característico de la teoría estética no rechazar el diálogo hermenéutico, que abre perspectivas en la experiencia artística de su tiempo, que difícilmente serían accesibles a una investigación monológica. En esa medida parece necesario que esboce ahora la situación de los debates a los que se refiere cada texto. La serie de los trabajos no se corresponde con la serie de las fechas de su aparición, sino con la ordenación de los umbrales de época, tal como se expone en el segundo de los trabajos cuyo tema es el espacio global de lo moderno.

La historia de la *Querella de los antiguos y modernos* había discurrido lentamente hasta su disolución por la historización completa del arte[1]. Después de que el arte de la antigüedad se convirtió en objeto de

[1] *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, 1970, cap. 1-3 [trad. cast. de Juan Godó Costa: *La literatura como provocación*, Barcelona. Península, 1976].

ciencia en la alteridad de su manifestación histórica, y con ello perdiese su exclusivo carácter modélico, cualquier obra y cualquier época artística del pasado pudo ser considerada como «clásica» y ejemplar para un ideal de formación estética, en la medida en la que era capaz de unificar un juicio estético: la disolución de la tradición canónica de la antigüedad fue el precio de la liberación de la experiencia estética autónoma y de la –a partir de Schleiermacher– hermenéutica universal[2]. A la recepción liberada del arte del pasado corresponde la producción liberada del arte del presente. Entra así el arte no sólo en el proceso general de modernización social –el cambio de la experiencia del «mundo de la vida» que va por delante de cualquier expectativa, en la progresiva revolución industrial– sino que se pone al frente del movimiento acelerado de la época. El proceso estético de la modernidad discurre bajo el principio de un progresivo acortamiento del tiempo de validez de las épocas artísticas, los estilos y las escuelas. Es un proceso en el que el arte se separa de sí mismo continuamente, en el que la pretensión de la novedad sucumbe a una puja permanente, y en el que la estética de la novedad descubre lo bello transitorio frente a lo bello eterno, y, sin embargo, cada modernidad proclamada se convierte inevitablemente en *antigüedad*.

La modernidad estética vuelta sobre sí misma tiene como consecuencia que las distancias temporales se reducen a generaciones, décadas, años, en un rápido cambio de lo nuevo en viejo, y las vanguardias directoras aparecen primero sucesivamente, y luego incluso simultáneamente. Así pudo decirse del tiempo posterior al romanticismo (último período en que hubo una conciencia de época que abarcaba todas las artes): «lo que diferencia el arte de la modernidad de todas las épocas precedentes es la pérdida de una unidad epocal»[3]. La crítica actual a la modernidad estética apunta a ese paroxismo: con la creciente condensación de innovaciones, aumenta en igual medida la velocidad de envejecimiento; la «producción vanguardista produce constantemente lo que quisiera superar, a saber, el pasado»; no sólo crea futuro mediante el arte sino creciente «museización» y, pese a todo, abandono del «carácter de obligación de lo nuevo»[4].

[2] Ver para esto el importante artículo de Günther Buck: «Literarischer Kanon und Geschichtlichkeit», en: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 57* (1983), pp. 351-365.

[3] R. Warning (ver cap. II, nota 17).

[4] Hermann Lübbe: «Historisierung und Ästhetisierung. Über Unverbindlichkeiten im Fortschritt», en *Tradition und Innovation, XIII.* Congreso Alemán de filosofía, ed. W. Kluxen, Hamburgo, 1988, pp. 414-430, esp. pp. 416,418,420,428. Ahí podemos leer, en

A esta reciente *Querella de antiguos y modernos*, entre críticos y apologistas, que equiparaba la modernidad con la época de la Ilustración, dediqué la continuación de mi reflexión histórica[5]. Se concretó en mi aportación al XII Coloquio sobre *Poética y hermenéutica*, y explicaba el problema hermenéutico de la percepción de los comienzos históricos –la diferencia entre umbral de época y conciencia de época– en conexión con la reflexión histórica de Reinhart Koselleck, para quien la condición fundamental de la experiencia histórica y de la comprensión reconstructora radica en la asimetría entre expectativa y experiencia[6]. Le corresponde así a la experiencia estética el papel de «adelantado», y eso no sólo en la modernidad: los conceptos epocales –como «Edad Media» y «Renacimiento»– fueron establecidos en primer término como conceptos más o menos literarios y estéticos, antes de ser reelaborados en sentido más general y científico en un largo proceso. Con el acontecimiento de 1789 y sus consecuencias, apenas es perceptible la discrepancia entre espacio cerrado de experiencia y horizonte abierto de expectativa: tanto el proceso económico-político como el estético caen en el remolino de una pendiente acelerada. No obstante, sigue estando esa experiencia temporal e histórica, específicamente tematizada por las artes, bajo el principio de la formación retrospectiva de épocas: la significación y trascendencia de un suceso no se deduce de su transición de lo antiguo a lo nuevo, sino sólo –y es muy distinto– de aquello que constituye su consecuencia.

Lo que Rousseau diagnosticó en torno a 1750 en sus dos primeros *Discursos* como alienación fundamental de la vida social, sólo se reconoce retrospectivamente desde la posición de Adorno, de manera que la Dialéctica de la Ilustración se anticipa incluso a la fase prerrevolucionaria, y desde entonces determina la comprensión mundana de la modernidad. No son los contemporáneos de Baudelaire, sino Mallarmé y Valéry, de una generación posterior, los que reconocieron que su renuncia a lo romántico fundaba una nueva época de lo moderno, pro-

este calendario de acortamiento de los conceptos de época, el sorprendente ejemplo de que «en el medio siglo escaso entre 1855 y 1900, se señalan siete nombres de época conocidos desde el Impresionismo al Modernismo, mientras que sólo en los años setenta de nuestro siglo hay el doble, catorce movimientos, desde el realismo mágico al arte de instalaciones» (416).

[5] Tanto H. Lübbe (nota 4, p. 414) como J. Habermas (en: *Die Moderne, ein unvollendetes Projekt*, 1980 [trad. cast. de R. García Cotarelo, «La modernidad: un proyecto inacabado», en *Ensayos políticos*, Barcelona, Península, 1988], y en: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, 1985 [trad. cast. de M. Jiménez Redondo: *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989]) parten de ahí.

[6] Poetik und Hermeneutik XII: *Epochenbegriff und Epochenschwelle*, ed. R. Herzog/R. Koselleck, München, 1987, p. 564.

ducto de su subrayado antinaturalismo. También permaneció oculto a los más agudos contemporáneos la aportación estética de las vanguardias en torno a 1912, James Joyce, Virginia Woolf, Ezra Pound y Marcel Proust, con su nuevo umbral de experiencia, cosa de la que sólo hubo conciencia cuando en la multiplicidad heterogénea de escuelas competitivas y en el paroxismo de manifiestos rápidamente envejecidos, apareció retrospectivamente la unidad epocal de una modernidad «clásica»; y la articulación de esa nueva conciencia de época ocurre desde la posición postmoderna.

Si ha de entenderse el arte de la modernidad después del romanticismo como una época en el sentido del espíritu objetivo hegeliano, esta pérdida de unidad epocal no excluye de ninguna manera que el horizonte de experiencia de nuestra modernidad se remonte a determinadas épocas del pasado y quede condicionado por su experiencia, la cual se articula en las artes en umbrales bien marcados, de manera que la autocomprensión de cada nuevo período necesita una reflexión retrospectiva. Si el principio de nuestra modernidad se fijó a mediados del siglo XVIII, en la revolución estética del romanticismo, en la década posterior a 1848 (las tres cesuras que corresponden a la época «a caballo» de Koselleck) y, finalmente, en los años previos a la primera guerra mundial, tales desplazamientos en el horizonte abierto de la modernidad no son ciertamente posturas arbitrarias, sino hallazgos históricos. Exigen ser reconstruidos en la relación hermenéutica de umbral de época y conciencia de época. En este sentido, los trabajos siguientes se refieren a cinco umbrales de época: *Mitos del comienzo* (I) y *La arqueología de la modernidad* de Starobinski (III) al umbral de 1750. *El arte como anti-naturaleza (IV)*, y *Arte social y arte industrial (V)* al umbral de 1789. *La apelación de Baudelaire a la alegoría* (VI) y *Huella y aura: la Obra de los Pasajes de Walter Benjamin* (VII) al umbral de 1848, *Guillaume Apollinaire* (VIII) y *Cuadernos de Paul Valéry* (IX) al umbral de 1912; *Italo Calvino* (X) al umbral de 1967.

Quisiera añadir algo más a la reciente *Querella* entre modernismo y antimodernismo. Con relación a Jürgen Habermas: no hay para mí, razón de entregar al antimodernismo político la tesis del postmodernismo estético de que la modernidad que rechaza no es un proyecto inacabado, sino acabado, puesto que tanto para Calvino como para otros eminentes «postmodernos» la Ilustración sigue siendo en la cultura de masas un proyecto inacabado. Con relación a Hermann Lübbe, ya dí mi respuesta en el Congreso de Filosofía: cuando hoy día se pone en cuestión más que nunca el privilegio de lo nuevo, cuando se afirma que hay que fundamentar no la conservación de la tradición, sino su modificación, cuando la «salvación del pasado» vale como última conclusión de la sabiduría, debe recordar bien el historiador de la literatura que siempre ha sido el papel imprescindible de la experiencia estética (y hoy

debe seguir siendo su oportunidad), fundamentar expectativas para mostrar lo que en el horizonte del tiempo hay todavía de cognoscible, pensable o deseable, aun cuando no pueda ser justificable de igual manera. Ahí veo yo el carácter de obligación del arte de nuestra última modernidad, que solamente puede impugnarse si se confunde su moral, necesariamente provisional, con la indiferencia estética[7].

El segundo trabajo llega hasta el supuesto umbral de la postmodernidad, cuyo carácter de época suele ser impugnado. Como lo atestiguó el Congreso sobre Adorno de 1983[8], en círculos políticos de la Teoría crítica se impugnó la pretensión de que un movimiento, autodefinido por su carácter de *post*, pudiera optar a la seriedad de una nueva conciencia de época. Lo que primero se dio a conocer como algo muy difuso en el plano literario y como propuestas innovadoras concretas de cambio de estilo en la arquitectura, fue atribuido en Alemania por la crítica ideológica a una antimodernidad política y a una antiilustración neoconservadora, al servicio de las necesidades de la cultura de masas, en apariencia estéticas, pero en realidad controladas por los «medios». Pero también fue impugnada la postmodernidad en círculos de la teoría estética como un apelativo que aparentemente caracterizaba sobre todo la nueva complejidad, por decirlo con el termino usado por Habermas en 1985 para denominar la insegura comprensión epocal de un segundo fin de siglo. En las disputas sobre el método de los años setenta, fue primero la crítica neomarxista de la ideología y luego el deconstrucionismo los que forzaron a las escuelas hermenéuticas, psicoanalíticas y semióticas a justificar la acción comunicativa de las artes contra la sospecha fundamentalista de que toda constitución de sentido no era más que una astucia de la razón hipertrofiada del logocentrismo europeo y de su anónimo «discurso del poder». Esta disputa se centró en los años ochenta en la relación entre lo moderno y lo postmoderno : la cuestión de si la pretensión del vanguardismo postestructural de acceder a una nueva conciencia de época, su crítica a la forma de racionalidad de la modernidad y su afirmación de que las normas estéticas creadas a comienzos del

[7] *Tradition und Innovation* (nota 4, p. 404 en mi conferencia: «Aus Alt mach Neu? Tradition und Innvation in ästhetischer Erfahrung», pp. 393-413).

[8] L. von Friedeburg-J. Habermas (ed.): *Adorno-Konferenz* 1983, Frankfurt, 1983. El titubeante reconocimiento de la posmodernidad estética se refleja en la publicación del Congreso de 1987: *Die Zukunft der Aufklärung*, ed. J. Rüsen y otros, Frankfurt, 1988 (NF 479, ver ahí en especial las contribuciones sobre Ilustración y cultura de masas, p. 215 s.). De la posterior y numerosa literatura, señalemos: *Postmoderne-Strategien des Vergessens. Ein kritischer Bericht von Burghart Schmidt*, Darmstadt-Neuwied, 1986, y *Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne*, ed. O. Kamper/W. v. Reijen, Frankfurt, 1987 (NF 358).

siglo XX se habían acabado, tenía razón histórica de ser o sólo había de considerarse como una sobrevaloración de un grupo elitista.

Mi tesis de 1983 se limitaba a la comprobación de que la proclamada postmodernidad aún no era capaz de articular la novedad sobrevenida en un horizonte normativo de expectativas, a partir de la propia experiencia, pero que, en su crítica al paradigma agotado de sus predecesores, hacía aflorar a la conciencia la última gran época de la modernidad estética como algo ya pasado. Un horizonte cerrado de experiencia mundana se enfrenta a un horizonte aún abierto de expectativas estéticas y políticas. En los años siguientes la postmodernidad ha logrado inequívocamente, como objeto de una discusión, ya no ociosa, entre defensores y contradictores, el derecho a ser reconocida como época en la historia más reciente de las artes. El rechazo postmoderno del funcionalismo y el constructivismo, celebrado como el «redescubrimiento del lenguaje de la arquitectura, se anuncia en todo el mundo en edificios de un nuevo "eclecticismo actualizado", tolerante con el ornato, con una fuerza selectiva de reactivación de las huellas del pasado», con el predominio de espacios interpretables individualmente en función de su valor de uso[9]. Manifestaciones equivalentes en la pintura o en la música han sido seriamente analizadas. A su lado está la coyuntura de una estética y una semiótica de la intertextualidad, que conquista nuevas dimensiones de comprensión, a partir del abandono de la obra de arte autosuficiente. Más allá de la polémica denominación, lo que sí se ha generalizado es el reconocimiento evidente de una cesura epocal en los años setenta. La crisis estética acompaña luego a la política. Hace poco se celebró un Coloquio alemán con el título «Postmodernidad: ¿un contexto global?». Se trataban los problemas globales de la ecología, la energía nuclear, el desarme, fenómenos que, con la amenaza de destrucción del mundo moderno, suscitan la conciencia de una nueva época, que, desde el punto de vista estético, se ha manifestado primero en la novela postmoderna de Latinoamérica, y, desde el punto de vista político, en el «nuevo pensamiento de la era Gorbatchov[10].

Una prueba infalible de que se ha impuesto una nueva época es la pugna por fechar anticipadamente sus inicios, afirmando que todas las

[9] Ch. Jencks: *Die Sprache der postmodernen Architektur* (1987). Ver la correspondiente valoración filosófica de A. Wellmer: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne – Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt, 1985, esp. p. 115 s. [trad. cast. de J. L. Arantegui: *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor, 1993].

[10] Sesión del Instituto central de historia de la literatura de la Academia de Ciencias de la RDA: *Postmoderne – ein globaler Kontext?*, bajo la dirección de Robert Weimann en Bad Stuer, diciembre 1988.

innovaciones ya podían contar con antecesores. Con lo que se desconoce la hermenéutica de la distancia temporal que explica las razones por las que la historia anterior sólo es reconocible a partir del giro producido en una historia posterior. Esto vale especialmente en el caso de Jorge Luis Borges, quien con razón es considerado una de las figuras fundamentales de la postmodernidad literaria. Claramente se pueden descubrir en su obra criterios decisivos de una postmodernidad estética[11], que sólo –y no por azar– son normativos veinticinco años después. Por eso he elegido como paradigma de una estética postmoderna plenamente desarrollada e interpretable teóricamente, un autor que ciertamente supone a Borges, pero que continúa considerablemente sus esbozos. Se trata de Italo Calvino y de su novela *Cuando una noche de invierno un viajero* (1979). Polémico y docto poeta, creador de escrituras plurales, Calvino ha concentrado ampliamente en esa obra programas y teoremas, formulados irónica y poéticamente, que estaban de moda desde *The Literature of Exhaustion* (1967) de John Barth, (pese a que explícitamente nunca se ha confesado Calvino incurso en el «movimiento» postmoderno). Criterios de ese paradigma que merece ser llamado *postmoderno* son especialmente los siguientes: el cambio desde el experimento esotérico de un modernismo ascético a la afirmación exotérica de la experiencia sensible y el gozo comprensivo, el exceso satírico y la comicidad subversiva; el cambio desde la proclamada muerte del sujeto a la experiencia de la ampliación de la conciencia; el abandono de una obra de arte autónoma y una poética autorreferencial a favor de una apertura de las artes en un mundo altamente industrializado y sus nuevos medios; la libérrima disposición de todas las culturas pasadas («intertextualidad»); la extensión del interés estético a la recepción y el efecto; y, no en último término, una mezcla despreocupada de alta cultura y cultura de masas que aprovecha la ficción, lo imaginario y lo fantástico como medio de comunicación, frente al flujo informativo del mundo tecnificado.

El motivo que llevó al trabajo «Mitos del comienzo» fue una invitación a escribir sobre los mitos del progreso en el siglo XVIII[12]. Fui consciente entonces de que el mito cultural específico de la época de la Ilustración había de ser determinado con más precisión en la línea de sus nuevos intereses: el sentido de la historia humana ya no había de

[11] Ver sobre esto del autor: *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Constanza, 1987 (Discursos de la Universidad de Constanza, v.166), p. 30 s.

[12] Serie radiofónica en la Radio de Hesse: *Sehnsucht: Mythos – Irrationalismus oder erweiterte Vernunft* (23-11-88) publicada en *Macht des Mythos – Ohnmacht der Vernunft*, ed. P. Kemper, Frankfurt, 1989.

buscarse mirando a su fin providencial o elegido, sino en su origen natural y en los comienzos de la cultura humana. La historia natural postulada del hombre llevaba al cambio desde una antigua episteme teológica a una moderna genética; se presentaba acompañada de representaciones míticas acerca de una naturaleza del hombre originaria que brotaban de la necesidad de reencontrar la perdida pureza y plenitud del comienzo, una necesidad que la revolución de 1789, celebrada como el nuevo comienzo de la historia, parecía llenar. Mi reflexión ha encontrado en el libro *Beginnings* (1975) de Edward W. Said un texto paralelo que continúa la historia del problema de los comienzos donde yo me detuve. Pueden valer, pues, las tesis de Said como un complemento de mi trabajo.

Parte Said de la diferencia entre origen y comienzo, entre lo no disponible y lo disponible, con el añadido de que origen (*origin*) en cuanto condición del comienzo (*beginning*), nombra la instancia heterónoma, teológica, de un absoluto del que se excluye la acción autónoma y secularizada, pero sólo con la conciencia de que todo comienzo humano implica una pérdida (p. 372 s.). Visto históricamente, este proceso instaura la formación de un nuevo mito cultural de los comienzos en la Ilustración. Lo podemos ver en Milton, quien reivindica polémicamente para su texto (*Paraíso perdido*) el lugar de un texto primero, inaugural; en la novela burguesa en la que el autor atribuye a la ficción autosuficiente la autoridad del comienzo, usurpando el papel del padre (p. 213), y, no en último lugar, en Vico, con el que empieza el moderno pensamiento acerca del comienzo, el largo debate sobre el origen del lenguaje y la cultura. El cambio de este paradigma se produjo en el siglo XIX, y en el XX condujo, con el movimiento estructuralista, a rechazar, con el logocentrismo, todo pensamiento acerca del origen (p. 316), liberando el saber moderno de cualquier referencia mítica al origen y el telos de la historia, y a su, hasta ahora, término medio, el sujeto autosuficiente.

La exposición de Said arroja la más viva luz sobre el reciente desarrollo, mostrando cómo el problema del origen y el comienzo es realmente el punto de partida y el foco común del pensamiento de autores tan diferentes en los años sesenta como Foucault y Derrida, Lévi-Strauss y Barthes, Piaget y Bénvéniste (sin contar con Nietzsche y Heidegger). La premisa de Foucault, según la cual se ha sustraido de modo incondicional a la conciencia pensante su origen en la historia y en el lenguaje, de modo que todo conocimiento y comprensión sólo alcanza lo que ya ha comenzado («le déjà commencé», p. 283), ha obstruido, según Said la visión inversa de los autores del XVIII que esperaban encontrar un nuevo conocimiento de la naturaleza histórica del hombre

en el redescubrimiento de sus orígenes. La razón latente de la imaginación formadora de mitos era para Vico el don primario del hombre (p. 357), la fuerza normativa de un comienzo que implica la tesis del *Verum-Factum* (no valorada por Said), y que sólo después, en el rousseaunianismo romántico, y el posterior estructuralista, se paga con la «pérdida del origen» («a sense of loss», p. 372). También infravalora Said las consecuencias epistemológicas del cambio de interés en la cuestión del final, en el comienzo de la historia de la humanidad. El descubrimiento de la perspectiva genética, manifestada en la serie inalterable de ciclos triádicos, fue el principio dominante de la *Scienza Nuova*, pero no un principio de diseminación *avant la lettre*, que Said atribuye a las etimologías de Vico con sus ramificaciones múltiples (p. 351-373). El pensamiento del origen de la Ilustración no fue luego orillado en el historicismo romántico. La explicación de las instituciones culturales *ab origine* legitimó en el siglo XIX tanto la conversión de la Gramática general en Gramática histórica y el despliegue de las familias de lenguajes en la ciencia lingüística, como la obsesión de los filólogos por retrotraer la poesía griega y la poesía medieval a sus orígenes, raras veces suficientemente verificados. El primado de la investigación de las fuentes filológicas, que creyó encontrar precisamente en la poesía primitiva el comienzo normativo de la identidad nacional, se quebró a principios del siglo XX por obra de la estilística. A su nuevo interés por el análisis formal y la estética inmanente de la obra, corresponde el giro observado por Said en los autores vanguardistas, quienes, desde Mallarmé, pusieron en cuestión el hasta entonces concepto evidente de texto –su teleología ya implícita en la idea de comienzo– y vieron el problema de la escritura en la reflexión acerca de la resistencia de lo que no está disponible en la factura del texto (p. 18-233).

El último giro de la experiencia estética habría sido, según Said, la asunción de un escepticismo lingüístico radical en los años sesenta. Tal posición suscita la siguiente crítica: «Aceptan su destino existencial dentro del lenguaje, cuyo modo de ser es despiadadamente relacional: las palabras obtienen su significado no de su valor intrínseco sino de un doble sistema metafórico y metonímico que liga las palabras entre sí y que garantiza su flujo inteligible en oposición a su permanencia exenta... La significación se dispersa y desparrama sistemáticamente a lo largo y profundo de la cadena hablada y escrita, pero es virtualmente incomprensible en un punto dado de la cadena, puesto que el lenguaje nunca está presente totalmente y a la vez» (p. 319). Después de que muriese la «quimera del origen» (Nietzsche) y de que la fuerza previa del sentido se revelase inane, sólo queda determinar las formas residuales del poder (p. 320). Así termina lo que empezó en la Ilustración con

la protesta contra la autoridad de un origen heterónomo, con la aceptación de un supuesto destino inexorable que nos hace prisioneros de un lenguaje sin referencias en una corriente de discurso anónimo sin principio ni fin. Esta transformación del debate, en una contrailustración no confesada, es la consecuencia de una grave infravaloración de la fuerza racional del comienzo (p. 320), una crítica importante que recupera del pensamiento de la Ilustración la verdad negada según la cual el lenguaje era y es desde el comienzo –e incluso en su mal uso– instrumento de comunicación.

El trabajo «Arte como anti-naturaleza» fue una contribución a una serie de lecciones del *Studium Generale* de Constanza sobre «El cambio moderno del concepto de naturaleza»[13]. Después, en un ciclo de conferencias en Augsburgo sobre «Consecuencias de la revolución francesa», se asoció a la cuestión de con qué derecho puede decirse que el cambio político de época en 1789 tuvo también como consecuencia una «revolución estética» (término empleado primero por Federico Schlegel)[14]. El cambio estético trasladó el escenario desde Francia a Alemania. Comenzó con el proyecto del Idealismo alemán, con el fracaso de la razón política de realizar, en una formación estética sin coacciones, el estado de los libres e iguales. Cuando «la legislación estética» y el postulado de una «nueva mitología»[15] se revelaron imposibles, se siguió el giro hacia la filosofía natural romántica, hacia lo otro de la historia: la fuerza salvadora de la razón inconsciente de la naturaleza. La estética romántica de la naturaleza cayó en un progresivo desencanto en el proceso de un retorno de lo reprimido: el impulso natural, no ideal, destructor y dilapidador, que se reproduce incesantemente. Coincide esto con una antigua tesis de Odo Marquard[16].

Continuando la historia, ocurre que al fracaso del giro romántico hacia la naturaleza, sigue el intento de la modernidad postromántica de expulsar la naturaleza de la estética. Los orígenes de esta enemistad por la naturaleza en la última modernidad hay que buscarlos –tal es mi tesis– en Sade y De Maistre, en Chateaubriand y Hegel; culmina el proceso en el *Sueño parisiense* de Baudelaire, visión de un mundo artístico vaciado de la naturaleza orgánica. La fundación del arte moderno

[13] En el semestre de invierno de 1986-87, publicado como vol. 13 de la *Biblioteca de Constanza*, ed. H. D. Weber, Constanza, 1989. El ciclo de conferencias de 1988 apareció en Suhrkamp, ed. H.Krauss: *Folgen der Französischen Revolution*, Frankfurt, 1989.

[14] Ver luego Cap. II, nota 28.

[15] Ver luego cap. II, V.

[16] *Transzendentaler Idealismus – Romantische Naturphilosophie – Psychoanalyse*, Colonia, 1987.

como antinaturaleza se realiza en el doble proceso de una despotenciación de la naturaleza cósmica y un descentramiento del sujeto humano que alcanza su límite en Valéry. Pero este radical defensor de una poética constructivista puso esto en cuestión en 1913, cuando hizo consistir su giro biográfico en el «error» de sustituir el ser de la naturaleza por el hacer. La revisión de este error es el punto de partida de una filosofía de la historia de la naturaleza, que de nuevo renace al final de la modernidad y que se despliega hoy día entre los polos opuestos de la vieja esperanza en su resurrección y la llamada a una nueva ética.

El seguimiento del cambio del concepto moderno de arte como antinaturaleza a una «estética de la naturaleza» postmoderna, cuando no antimoderna (aunque no explícitamente), necesitaría de una más amplia exposición. Podría empezar con Rilke cuando en su Worpswede comenzó a actualizar estéticamente la «sublime indiferencia de la naturaleza», la «gran tranquilidad de las cosas», el «paisaje como lo ajeno y lejano», y la naturaleza como «lo otro que no tiene ningún sentido acoger»[17]. Tendría que seguir con la tendencia de la más reciente crítica de la razón y su reivindicación de la naturaleza marginada (la cósmica y la del cuerpo) como lo «otro de la razón», y con el movimiento de protesta de la llamada «ecolírica». Sobre la crítica radicalizada de la razón del último decenio que procede de la aporía de la dialéctica de la Ilustración, así como sobre la génesis del antimodernismo futurista que sobrepuja la vieja filosofía natural romántica (Schelling: «pues toda salvación viene sólo de la naturaleza»), ya se ha dicho lo conveniente desde la perspectiva filosófica[18]. Aquí interesa sobre todo la coyuntura actual del lema: una «Estética de la Naturaleza»[19]. Frente a la destrucción amenazadora de las condiciones de vida de la tierra, una oferta estética quiere decir: volver a ganar una relación exenta de coacción con la naturaleza. Es una expresión que en su ambigüedad –fusión del genitivo objetivo y subjetivo– muestra la problemática en la que parece enredarse el rousseaunianismo redivivo de este fin de siglo. Pone de manifiesto que lo estético debe significar una

[17] *Sämtliche Werke* (Insel), Frankfurt, 1965, vol. 9, p. 21; además *Von der Landschaft* (1902), vol. 10, pp. 522, 520-1.

[18] Sobre esto J. Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt, 1985, esp. p. 353 s. (a H. y G. Böhme: *Das Andere der Vernunft*, 1983); por otra parte O. Marquard: «Futurisierter Antimodernismus – Bemerkungen zur Geschichtsphilosophie der Natur», en: O. Schlemmer (ed): *Über Natur – Philosophische Beiträge zum Naturverständnis*, Frankfurt, 1987, pp. 91-104.

[19] Título del «Quinto Coloquio de Hamburgo sobre Estética y teoría de la cultura», 9-11 junio 1987, en el que sometí mi tesis a discusión. A él (y al volumen recopilador de O. Schlemmer, nota 18) se refiere la caracterización que hago de las diferentes posiciones (el Coloquio no fue objeto de publicación).

fuerza basada en la naturaleza misma o una posibilidad propia de tratar el hombre con la naturaleza. Tal ambigüedad traiciona la necesidad de la dialéctica de la Ilustración: que la razón autónoma no basta evidentemente para mantener la acción política e instrumental sin pasar a dominación irracional. Si, por el contrario, la reconciliación de hombre y la naturaleza debe ser alcanzada en el camino exento de coacción de la formación estética, entonces exige la duda en este concepto originariamente idealista, situar la experiencia estética no sólo en sí misma, sino buscándole un apoyo en el ser-otro y el ser-sí mismo de la naturaleza.

Tal dilema puede explicarlo ese rousseaunianismo propio que hoy día –me parece– caracteriza muchas posturas modernas y antimodernas. Tanto si una nueva estética de la naturaleza se funda en el recurso a la antigua ontología, a la teleología aristotélica, al universo semiótico de Paracelso, al juicio estético de Kant, o al idealismo de la naturaleza de Schelling, como si la perdida relación infantil con la naturaleza deba ser inmediatamente recobrada, se paga, sin embargo, en tales intentos, la legitimación, buscada en un concepto premoderno de naturaleza, con una negación del proceso histórico e irreversible de la experiencia de la naturaleza. Una estética moderna de la naturaleza no debe dejar de lado que la naturaleza sólo a primera vista sea comprendida como una magnitud intemporal, pero que en realidad es objeto de apropiación por la intuición y el conocimiento humano en el cambio histórico de su manifestación. Debe recordarse que ha sido la percepción estética de las cosas, abierta por el trato con el arte, lo que ante todo ha posibilitado el descubrimiento de la naturaleza en el sentido moderno, como un medio global que totaliza un sentido. Si se denomina al aspecto eventual de la naturaleza en el acto de su apropiación estética «paisaje», entonces puede entenderse con Joachim Ritter el descubrimiento históricamente progresivo de la naturaleza como un movimiento «en el que el sentido estético busca hacer aparecer continuamente la naturaleza, como lo no visto y no dicho en cada caso, en otros paisajes siempre diferentes[20]. La estética clásica de la naturaleza, aunque se vio legitimada objetivamente como «imitatio naturae» gracias al carácter modélico de la naturaleza, supuso siempre sin embargo la actividad subjetiva estética del hombre: la naturaleza sólo puede contestar si es interrogada, sólo puede devolver como figura de la totalidad lo que el sentido estético le ofrece.

La experiencia de lo que podría ser la naturaleza cósmica en sí misma, más allá de cualquier actitud estética lo ha expuesto agudamente Pascal, después del giro copernicano:

[20] «Landschaft-Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft», en: *Subjektivität*, Frankfurt, 1977, p. 183.

«Si medito en la corta duración de mi vida consumida entre la eternidad anterior y posterior, si medito en el escasísimo espacio que ocupo e, incluso, que veo, inmerso en la amplitud infinita de los espacios de los que nada sé y que no saben nada de mí, entonces me estremezco y me admiro de estar aquí y no allí; no hay ninguna razón por la que yo estoy aquí y no allí, por la que soy ahora y no entonces. ¿Quién me ha puesto aquí? ¿Qué orden y disposición han determinado para mí este lugar y esta hora?... El eterno silencio de estos espacios infinitos me hace temblar.»[21]

Este famoso texto testimonia la experiencia de la pérdida de la naturaleza cósmica, el fin de la imagen antropocéntrica del mundo. Se le quita así a la antigua estética de la naturaleza su razón de ser. Si, después, el arte asume, frente a la ciencia natural moderna, la función cosmológica, abandonada por la filosofía, de reactualizar en su totalidad la naturaleza perdida para el conocimiento conceptual, podría la idea estética del mundo devolver la totalidad de la naturaleza al sentimiento romántico en medio de una realidad objetivada, pero sólo en el medio del recuerdo, como lo hermoso y bello en el *status* de su ser pasado[22]. Y si una estética moderna, dirigida hacia delante, que reconoce en la ruptura del hombre con la naturaleza que originariamente le protegía, la condición de su libertad, se aleja de la estética romántica de la naturaleza, volcada hacia atrás, entonces difícilmente se lograrán normas estéticas para una naturaleza cosificada como objeto.

Pero hay un segundo acontecimiento en la historia de la experiencia de la naturaleza, enfrentado al giro actual hacia una estética de la naturaleza, y con el que tropezamos en la génesis de la enemistad con la naturaleza en la estética de la modernidad. A la pérdida de la naturaleza cósmica (*natura naturata*) siguió la pérdida del concepto teleológico de naturaleza (*natura naturans*). La teoría de la evolución a partir de Darwin ha puesto fin a la imagen antropocéntrica del mundo, incluso en la historia de la vida orgánica.

Después de esto, apostar por una renovación estética de la *natura naturans*, sea de modo aristotélico, recurriendo a la naturaleza que crea incluso como el arte, sea de modo neorromántico, apelando a la gran Madre (o a la madre noche) que pare la vida y la muerte, sólo puede ayudar a la naturaleza perdida, a la luz imaginaria de la nostalgia o en la utopía de la resurrección. Cuando hoy, en la edad de los viajes espacia-

[21] Pascal: *Pensées*, Frag. 205-206 [trad. cast. de Carlos R. de Dampierre: *Obras*, Madrid, Alfaguara, 1981].

[22] Sobre el carácter de pasado del concepto mundano de estética, excesivamente breve en J. Ritter, ver del autor: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, 1982, p. 151.

les, la tecnología genética y la microelectrónica, el hombre –según un dicho de Heisenberg– sólo se encuentra a sí mismo en el campo de la naturaleza, y cuando parece que el arte sigue siendo casi el único medio en el que la naturaleza puede sobrevivir, hay que exigir de una estética y una ética atentas a la naturaleza, que recuerden la advertencia que Kant objetó al rousseaunianismo de su tiempo: la teoría del estado natural del hombre no radica en regresar, sino en volver a mirar[23]. Lo que esta retrospección a la extinguida estética de la naturaleza hace conocer, en la necesidad del presente y su futuro amenazado, es la doctrina de que ya no se pueden recobrar las normas de una vida exenta de coacción con la naturaleza, en su imagen desencantada. No hay que esperar normas de «lo otro de la naturaleza», ese ser sí mismo indiferente, sino de lo «otro del hombre», del reconocimiento del semejante en su ser mismo y en su poder ser otro, que el arte nos proporciona sin violencia, normas que justifiquen la responsabilidad del hombre frentre a la naturaleza.

En apoyo de esto cabe recordar una segunda autoridad filosófica, la de Karl Löwith, para quien ya en 1928 –mucho antes de la posterior crítica al logocentrismo– la unilateralidad de la razón centrada en el sujeto en la filosofía moderna –y con ello el destino del dominio social sobre la naturaleza– condujo a desconocer el privilegio del medio humano sobre el medio natural, del ser-con-otro sobre el ser-en-el-mundo: «cuando el hombre vuelve a sí mismo casi siempre no vuelve de "objetos", sino de sujetos, es decir, de sus semejantes; pues el "mundo" al que se vuelve preferentemente es el mundo humano que le corresponde»[24]

La crítica radicalizada de la razón en el último decenio permaneció apegada a la misma reducción de la relación hombre-naturaleza a la relación sujeto-objeto. Por eso su expulsión del sujeto (el correlato del giro al otro de la razón) como camino de salvación, resultó frustrante. De la crítica corriente de la razón centrada en el sujeto no se sigue necesariamente la teología negativa de la destrucción del sentido, el abandono del yo al discurso anónimo del poder o el retorno a la fuerza curativa de una naturaleza alejada de la razón. Puede seguirse también de ella la recuperación de un concepto de sujeto no egocéntrico, el individuo como «dividuum», que se constituye en la relación con el otro de sí mismo, y que puede fundar normas de razón comunicativa en el reconocimiento mutuo del hombre con el hombre, normas apropiadas para comprender de modo nuevo la relación del hombre y la naturaleza, del medio humano y el medio natural.

[23] Edición de la Academia, V. 15, p. 890.

[24] *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen*, Darmstadt, 1962, p. 1.

1
Los mitos del comienzo: una oculta nostalgia de la Ilustración

a Wolfgang Preisendanz en su
70º aniversario

I
El destino de la Mitología en la Ilustración

Ninguna época se nos aparece tan enemiga de los mitos como la Ilustración europea. Ante la razón crítica caen tanto la autoridad poética de la antigua Mitología como la verdad simbólica de la revelación cristiana. Así parece a primera vista. Es cierto que la crítica racionalista e histórica desenmascaró los mitos antiguos y las historias divinas como proyecciones de los afectos humanos y propiedades de la naturaleza indómita, y así desmitologizó el edificio de la teología cristiana hasta las simples propuestas del deismo. Sin embargo, ello sucedió al precio de que con la disolución de los viejos mitos pronto surgieron otros nuevos, acompañados por un vivo interés científico por el origen de la Mitología. Tal interés se anuncia ante todo en la cuestión por los orígenes de la historia humana y por la institución de la sociedad, la religión y el derecho. Es un proceso opuesto a la crítica oficial de los mitos de la Ilustración, que se puso en marcha en la medida en la que la fe desaparecida dejaba sentir un vacío en la organización de la razón, y en la que el evidente progreso del saber no parecía colmar las ansias de felicidad humana en un mundo desengañado y una naturaleza desdivinizada. Voy a hablar aquí de una de las fuentes de las que se alimenta la nueva Mitología de la Ilustración: su nostalgia del comienzo, de un nuevo inicio de la historia depravada, de la que finalmente podría surgir una sociedad de libres e iguales.

Este regreso de los mitos no entra sin más en aquella dialéctica de la Ilustración que, según Adorno, sólo pudo destruir los viejos mitos

para enredarse más a cada paso en la mitología con la vuelta insospechada de la naturaleza reprimida[1]. El carácter deslumbrador de la razón instrumental que con su progreso desarrolla simultáneamente el potencial de libertad y la realidad de su aplastamiento, fue reconocido entre los ilustrados sólo por Rousseau. Confiesa, en efecto, volviendo a su primer *Discurso*, que él mismo sintió primero admiración por el brillo y apariencia del saber ilustrado, antes de percibir el «engaño público» de que necesariamente con el progreso orgulloso de las ciencias y las artes también se perfeccionarían la moral y las costumbres[2]. El mismo Rousseau que tuvo el valor, el primero, de afirmar lo contrario, opuso sin embargo en su segundo *Discurso* al fatal desarrollo de la sociedad moderna, la contraimagen del estado de naturaleza, una visión del comienzo hipotético de la humanidad. De ahí derivaría el mito más eficaz de la naturaleza primera, y perdida, del hombre, que había de ser buscada antes de emprender el camino histórico de su fracasada socialización.

No obstante, el destino del mito no se juega, en la autoconcepción de la Ilustración, en una dialéctica de su expulsión oficial y su regreso involuntario. El mundo primitivo de los mitos permanece presente en el siglo ilustrado. Como ha explicado Jean Starobinski[3], tal mundo se experimenta en la oposición de *Fábula*, el concepto contemporáneo para los antiguos mitos con los que está familiarizada cualquier persona culta, y *Mitología*, su interpretación histórica, genética y sistemática, se usa, y se eleva a objeto preferente de la reflexión científica. El conocimiento de los mitos valía, antes y después, como condición de inteligibilidad de todas las artes y como medio de las representaciones festivas, La autoridad eclesiástica no se oponía. Toleraba más bien el uso didáctico, estético y representativo de los mitos paganos, con la condición de que quedase excluido del ámbito de lo sagrado como algo nulo. Tal licencia se fundaba en el argumento ortodoxo de que las fábulas del politeísmo podían enseñar al cristiano lo que eran los hombres antes de la llegada de Cristo, a saber, servidores de ídolos, que caían de rodillas ante el oro, el mármol, los animales y las plantas. Con sus absurdas ceremonias contrasta la sublimidad de la religión y la moral cristianas y la santidad de sus rituales[4]. «Si nuestros nuevos pueblos son cristianos en

[1] M. Horkheimer-Th. W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (1944), Frankfurt, 1969, p. 18 [trad. cast. de J. J. Sánchez: *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994].

[2] Ver luego cap. II, nota 24.

[3] «Le mythe au dix-huitième siècle», en: *Critique*, noviembre 1977 (nº 366), pp. 975-997.

[4] Charles Rollin: *Traité des études*, citado por Starobinski (nota 3), p. 980.

la misa, son paganos en la ópera»: así se burlaba Voltaire de esa escisión entre lo profano y lo sagrado[5]. Voltaire, con su *Apología de la fábula* pertenecía a esos espíritus progresistas que se sirvieron de la antigua mitología como arma de la Ilustración. Tres estrategias entraron en este juego. Los mitos de la antigüedad podían ser tratados cómicamente para, con tal travestismo, desacreditar el poder simbólico del Antiguo Régimen. Pero podían ser renovados con la intención seria de suscitar el potencial latente de insubordinación y protesta con figuras como las de Prometeo, Hércules y Dioniso. Por último, el arma de la crítica de los mitos, con la que la teología creía llevar un juego fácil contra la superstición, no podía volverse contra la dogmática de la revelación cristiana, que ya no iluminaba la comprensión moderna del mundo, por los filósofos del deismo.

En la lucha sobre el origen y sentido de los mitos, que ya se planteó en la primera Ilustración, se llegó finalmente a una diferente valoración de los comienzos de la historia de la humanidad: la cuestión de si la primera representación de lo divino revistió la forma del politeísmo o del monoteísmo. La teología ortodoxa acostumbró a derivar el nacimiento del politeísmo del fracaso de la unidad de la fe israelita. Ya con los seguidores de Noah, el pueblo de Dios se dio al culto del sol, las estrellas, los elementos de la naturaleza y los grandes soberanos, olvidándose del Dios creador uno[6]. A esto contestaron Hume y Fontenelle con el argumento de que cuanto más atrás se miraba en el tiempo, tanto más se encontraba a la humanidad sumergida en la ignorancia y la superstición[7]. La *Historia natural de la religión* de Hume (1757) intenta mostrar que el espíritu humano asciende por grados desde lo inferior a lo superior, y sólo paulatinamente, abstrayendo lo imperfecto, puede formarse la idea de un ser perfecto. ¿Qué puede haber más racional que suponer que los primeros hombres, ante el horror de la naturaleza salvaje, emplearon su fantasía para conjurar las fuerzas de la naturaleza, mediante su personificación en la figura de poderes sobrehumanos? El concepto de un Dios creador que garantiza el orden latente de la naturaleza es necesariamente un paso posterior, una segunda respuesta al temor del que procedió el politeísmo como primera forma de la religión. Hume llevó su crítica tan lejos como para explicar los atributos tradicionales divinos como proyección de las necesidades humanas. Ya antes, en Francia, Fontenelle había expuesto irónicamente la historia na-

[5] *Apologie de la fable* (1765).

[6] Antoine Banier, citado por Starobinski (nota 3), p. 990.

[7] David Hume: *The Natural History of Religion: Dialogues concerning Natural Religion*, ed. Calver-Price, Oxford, 1976, p. 26; Fontenelle: *L'origine des fables* (1724).

tural de la religión como una historia de los errores del espíritu humano. La culpa de ello la tenía su inclinación a la imaginación, ante cuyo poder ni siquiera la razón moderna está inmune[8]. Hume y Fontenelle expusieron así en su forma negativa el origen del interés crítico por los mitos del comienzo.

A esta inversión de la crítica teológica de los mitos contra la religión revelada, a la que se reprochaba su no confesado sustrato mítico, siguió un segundo giro en el campo mismo de los filósofos. A la disolución racionalista de los mitos se opuso una nueva interpretación que empezó a buscar en las fábulas de los tiempos antiguos la primera experiencia del espíritu humano. Cuando la razón superior de los hombres posteriores se ponía a juzgar los comienzos de la humanidad, ¿estaba ella misma inmune de error? ¿No era una arrogancia moderna descalificar la imaginación mítica como simple locura, en lugar de preguntarse por lo que realmente intentaba llevar a cabo para el desarrollo de la sociedad humana mediante la apropiación de la naturaleza? Con tal inversión del planteamiento de la cuestión comenzó con Gianbattista Vico la justificación moderna de los mitos del comienzo; condujo al descubrimiento de la fuerza creadora de cultura, de la fantasía. No obstante, la *Ciencia Nueva* de Vico no ha diluido todas las verdades cristianas de la salvación: sigue suponiendo la creación y el pecado original y se ofrece como una nueva justificación de la providencia divina. Pero silencia la aparición del salvador y no termina con el juicio final, sino con el *Ricorso*, el retorno cíclico de las tres fases de la historia de la humanidad.

La oposición de Vico a la crítica ortodoxa de los mitos surgió más bien de una inversión de la historia de la salvación: abandonó su presupuesto escatológico, según el cual el sentido de la historia se determina por su final, y lo sustituyó por un nuevo interés por el comienzo, totalmente profano. Con lo que la historia de Adán y de sus descendientes, vista en el Génesis como el origen sobrenatural del hombre, se entiende a una nueva luz según los principios naturales de la cultura humana. Podía leerse en comparación con los mitos politeístas, e interpretarse como el surgimiento del mundo histórico y social a partir de la inocencia de la naturaleza.

La famosa tesis de Vico, de que no es Dios quien ha hecho la historia, sino los hombres, abandona la teología de la historia e invierte la

[8] «Nada prueba mejor que la imaginación y la razón apenas tienen algo en común, y que las cosas con las que la razón se desengaña primero, no pierden nada de su atractivo con relación a la imaginación» (ver nota 7).

relación tradicional entre mito e historia. En palabras de Ferdinand Fellmann, a quien debemos una competente valoración de Vico: «El mito no es vencido por la historia, sino que funda la historia en el sentido de que pone el suelo de acciones originarias sobre el que los hombres están en situación de crear su mundo, independientemente de las verdades reveladas»[9]. Aun cuando la *Ciencia Nueva* de Vico permaneció casi desconocida de los filósofos ilustrados, ese cambio del fin de la historia por su principio, ese cambio de paradigma de la consideración teleológica por la genética, se constituyó en rasgo dominante de la nueva filosofía de la historia. Se trataba en realidad de considerar la historia como la obra propia del hombre. A partir del conocimiento de que, enfrentada esta obra propia a su resultado, la depravada situación actual, producía un efecto extraño, se consiguió el más incisivo argumento crítico contra la autoalienación del mundo moderno.

No sólo la filosofía ilustrada de la historia tomó su arranque de esta renovada *Mitología*, sino también nuevas ramas del saber, como la antropología histórica y la etnología comparada, y, no en último término, un nueva teoría de la esencia de la poesía. Así, con el nombre de *Mitología* se denomina en la *Enciclopedia* (1765) una nueva ciencia, separada de la tradición ingenua de las *fábulas*, con la esperanza de que, a partir de sus configuraciones fantásticas y mediante una interpretación crítica, se pudiese reconstruir un cuadro no deformado de los «acontecimientos de la edad primera, y lograr un nuevo acceso a la historia de los primeros tiempos[10]. La fascinación del interés creciente por la fuerza engañosa, pero misteriosa, de la imaginación mítica, por la originalidad de sus metáforas y la significatividad de sus configuraciones, constituyó el suelo alimenticio en el que, de improviso, la nueva ciencia, contra el racionalismo dominante de la Ilustración, produjo su propio, y moderno, mito de la mitología.

En la medida en la que se reconoció en los mitos del tiempo primitivo el carácter de un protolenguaje poético, e incluso de una teología poética, como se reconoció el origen de lo sublime en el lenguaje de Homero, considerado hasta entonces bárbaro y defectuoso, y se vio en

[9] *Das Vico-Axiom: Der Mensch macht die Geschichte*, Freiburg-München, 1976, p. 28.

[10] Ver sobre esto los artículos *Fábula* y *Mitología* de la *Enciclopedia* de D'Alembert y Diderot, v.10, 924: Se persuade uno de que su historia es el cuadro desfigurado de los acontecimientos de la edad primera...», y p. 925: «La sana crítica debe restablecer el orden, si es posible, buscando un encadenamiento conforme a lo que sabemos que es verosímil en el origen y la mezcla de pueblos, deslindar el fondo de las circunstancias extrañas que la desnaturalizan a través de las edades, considerarla, en una palabra, como una introducción a la historia de la antigüedad».

las *Voces de los pueblos* una poesía original fuera de todas las reglas de la poética, se llegó insensiblemente al mito de la plenitud inicial. Surgió de la búsqueda de la experiencia inmediata de la naturaleza, de una totalidad perdida irremediablemente bajo el dominio de la razón y la reflexión. De tal nostalgia de la inocencia del comienzo creció la experiencia estética de lo sentimental. Nació la conciencia de la ingenuidad perdida que agrupó el mundo de la niñez, descubierto en la misma época, las costumbre sencillas de los indios (los «nobles salvajes») y los hombres adamitas del paraíso bíblico. El despliegue de estos nuevos mitos del comienzo se puede explorar sobre todo en el trasfondo del debate sobre el origen del lenguaje que atraviesa el siglo desde Vico, Fleury y Warburton hasta Hamann y Herder, pasando por Condillac y Rousseau. Valga como muestra el texto ejemplar de Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas* que completa su segundo discurso.

Lenguaje y sociedad son para Rousseau intercambiables en su origen. Su formación no es una primera experiencia del *hombre natural* –así comienza su provocativa tesis–, sino un segundo paso a partir de su estado natural. El hombre, según Rousseau, no es por naturaleza un ser social, y, por lo tanto, tampoco un ser dotado de lenguaje. El segundo *Discurso* que describe el hipotético origen de la humanidad, determina el *hombre de la naturaleza* como ser alingüístico, solitario y autosuficiente, que sigue la voz de la naturaleza, la cual de modo inmediato, sin lenguaje, hace perceptible su ley suave. Su existencia se cumple en un puro presente. No necesita lenguaje porque está referido inmediatamente a la naturaleza. Tiene que abandonarla para llegar a ser un ser social. Según Rousseau, la historia del lenguaje, como la de la sociedad, se funda en un mito de inmediatez inicial, perdida para siempre. Comienza con un primer silencio en la autosuficiencia de la existencia natural, y termina con un último silencio en la autoalienación de la sociedad burguesa, en la que dinero, cañones y prescripciones dominan las relaciones entre los hombres, y en la que el lenguaje, impersonalizado, no permite ya al sujeto comunicarse con el otro[11].

El paso de la existencia natural a la social está marcado en el segundo *Discurso* por una afirmación explícita. Es una afirmación de significación funesta, que se produce en el momento en el que alguien, que ha vallado un trozo de terreno, dice por vez primera: «¡esto es mío!». Se trata del pecado económico original, el comienzo desconocido de un desarrollo fatal. Pues la pretensión de la propiedad será la causa de desi-

[11] Sigo aquí la decisiva interpretación de Starobinski: *Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle*, París, Gallimard, 1971, pp. 356-379, aquí p. 369.

gualdad, dominio y explotación: origen de la alienación del hombre mediante su socialización, en la que la voz de la naturaleza se hace imperceptible en la medida en que se perfecciona el lenguaje como instrumento de civilización.

En esta historia de la decadencia del lenguaje y la sociedad, intercala Rousseau un segundo mito: el punto culminante y precario de una edad de oro con la felicidad episódica de una comunicación lograda. Aparece, en el esbozo que hace de antropología histórica, entre las fases de la horda de nómadas y la civilización ciudadana en su fase patriarcal de familia sedentaria. El lenguaje, aún balbuceante, de la horda era el *grito de la naturaleza*, la expresión cruda de la necesidad física, el gesto elemental, el grito de auxilio («¡ayudadme!») y la primera, y pintoresca, denominación de objetos. La humanidad tuvo que pasar del nomadismo al sedentarismo, del agrupamiento de la horda a la asociación de la familia para escapar a la coacción de las necesidades y adquirir el lenguaje de los sentimientos en el cambio regulado de trabajo y ocio, con lo que se abrió una primera experiencia de lo bello. La capacidad de lenguaje, así descubierta, el sentimiento de articulación con los demás en una relación afectiva, es algo que se traduce en modulaciones de la voz, ritmo del discurso y expresividad. El auténtico origen del lenguaje, cuyo sonido no se puede separar de la música, radica en la metáfora, que, de nuevo, se relaciona con la voz de la naturaleza, en la medida en la que pretende suscitar la inmediatez perdida[12]. Su primera palabra no es «¡ayudadme!», sino «¡amadme!», y su punto culminante son el canto, la danza y el juego de la fiesta patriarcal:

> «Allí se celebraron las primeras fiestas. Los pies saltaban de alegría, los gestos corteses no bastaban, la voz acompañaba una melodía apasionada; placer y deseo, mezclados, se sintieron juntos: allí estaba por fin la verdadera cuna de los pueblos, y del puro cristal de las fuentes brotaron los primeros fuegos del amor»[13].

El lenguaje de esta «auténtica juventud del mundo»[14] es, sin embargo, al mismo tiempo, naturaleza reencontrada y comienzo de una

[12] Ver sobre esto J. Derrida: *De la grammatologie*, París, 1967, p. 382 s. [edic. cast.: *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1978].

[13] *Essai sur l'origine des langues*, cap. IX.

[14] *Discours sur l'origine de l'inégalité* en *Oeuvres complètes*, ed. Gagnebin-Raymond, París, 1964 [trad. cast. de Salustiano Masó en *Escritos de combate*, Madrid, Alfaguara, 1979], p. 171: «El ejemplo de los salvajes, coincidente en este punto, parece confirmar que el género humano estaba hecho para quedar así siempre, que ese estado es la verdadera juventud del mundo, y que todos los progresos ulteriores han sido en apariencia pasos hacia la perfección del individuo, pero, en realidad, hacia la decrepitud de la especie».

escisión. Es la «cuna de los pueblos» en la medida en la que, con la comunicación afectiva dentro de los lazos patriarcales de la familia, tuvieron que abandonarse el lenguaje y los gestos de las necesidades, imperfectos, pero vínculos de unión entre todos los hombres. El origen afectivo del lenguaje es al mismo tiempo el comienzo de su separación en diferentes y múltiples lenguajes: la adquisición de la autocomprensión en el círculo íntimo de la solidaridad familiar se paga con la pérdida de la comunicación universal entre iguales. Los pueblos se van haciendo más extraños entre sí a medida que se afirman los individuos, y se recorre un camino que tenía que acabar en la generalidad despersonalizada del lenguaje de la sociedad moderna, cuyo carácter ofuscador pretendió investigar, el primero, Rousseau.

II
Las costumbres de los salvajes como espejo del origen perdido

La formación de los nuevos mitos del comienzo no se alimentó solamente en la Ilustración de una vaga nostalgia que hubiera tenido que colmar las ansias de un estado de felicidad del hombre natural, estado originario y ahora perdido, en contraste con el racionalismo de la civilización actual. El mito moderno de la mitología surgió de un suelo firme, ya establecido etnográficamente: el amplio conjunto de escritos que misioneros y viajeros habían redactado sobre la vida y costumbres de pueblos lejanos, extraeuropeos. De tales fuentes estableció normativamente Montaigne el mito moderno, con pretensiones de crítica de la cultura, del *buen salvaje*, en el que influyó, con la progresiva transfiguración del estado de naturaleza, el mito antiguo del reinado de Cronos, edad dorada del comienzo de la humanidad. En el siglo de la Ilustración se produce un cambio en la concepción de los pueblos primitivos, sobre el que ha llamado la atención Werner Krauss[15]. Si bien el mito del *buen salvaje* había oscurecido progresivamente la verdadera imagen del primitivo («lo respeta para dejar de lado los lados oscuros del mito»), no deja de representar los tiempos primeros de la humanidad, recontruyéndola empíricamente, aun con rasgos mitificados, a partir de la realidad etnográfica de la vida de los salvajes, e incluyendo lo arcaico de sus costumbres.

[15] En su escrito póstumo: *Zur Anthropologie des 18. Jahrhunderts*, en: *Das wissenschaftliche Werk*, vol. II, p. 81 s.

«Vemos sociedades que se están formando, y podemos así suponer los sentimientos y acciones de los hombres en la infancia de la vida social». Así se expresa William Robertson en su *Historia de América* de 1777[16]. Podemos comprobar así el cambio producido en la valoración de los pueblos salvajes del «Nuevo mundo». Del prejuicio que se intenta destruir, pueden responder autores tan ilustres como Montesquieu o Voltaire. Se entendía por *salvajes* los hombres que «sin ley, sin ordenación política y casi sin religión», vagaban por los bosques[17]. Ciertamente que se les atribuía el orgullo por la independencia que compensaba la rudeza bárbara de sus costumbres. Todavía en 1770 afirmaba el Abad de Pauw, contra la tendencia a la glorificación de los primitivos, que los indios son *de facto* «una rama degenerada del género humano, cobardes, impotentes, sin fuerza vital, incapaces de elevarse a lo espiritual»[18].

Por el contrario, una obra del sabio danés Jens Kraft (aparecida en 1760, traducida al alemán en 1766), anunciaba ya en su título, *Las costumbres de los salvajes. Explicación del origen de la Humanidad*, el cambio de planteamiento de la cuestión. Ya no se trataba de comparar solamente pueblos primitivos y pueblos cultos, de los que había antiguos ejemplos (escitas y helenos, o, según Tácito, germanos y romanos), sino la oportunidad, por primera vez en la Ilustración, de comparar las costumbres de los pueblos salvajes del Nuevo mundo con los de la antigua Europa, para aclarar así los comienzos oscuros de la humanidad. Con ello se confirmaba el interés filosófico por la antropología moderna en sus inicios. La antropología ha aceptado incluso los antiguos mitos de la edad de oro y de la creación bíblica de Adán al servicio de la cuestión acerca del origen natural de la humanidad, contemplándolos como fuentes entre otras fuentes para la explicación del proceso de desarrollo de la cultura humana. De este modo, la empresa de Kraft guarda una notable analogía con la epistemología genética de Vico (aunque difícilmente pudo conocerlo).

[16] «Es en América donde el hombre se muestra bajo la forma más simple que podamos concebir de subsistencia. Vemos allí sociedades que empiezan a formarse, y podemos observar los sentimientos y acciones del hombre en la infancia de la vida social» (citado de la trad. franc. París, 1778, v. II, p. 216).

[17] En E. Hindie Lamay, Intr. a Joseph-François Lafitau: *Moeurs des sauvages américains*, París, 1983, p. 36; también Montesquieu: *De l'esprit des lois*, lib. 18, cap. 11 s. [trad. cast. de M. Blázquez y P. de Vega: *Del espíritu de las leyes*, Madrid, Tecnos, 1993]; Voltaire: *Essai sur les moeurs*, cap. CXLVI [edic. cast. en *Obras completas*, T. II, Valencia, M. Senent, 1893].

[18] Cornélius de Pauw: *Recherches philosophiques sur les américains*, 1770, I, XIII: «una especie degenerada del género humano, cobarde, impotente, sin fuerza física, sin vigor, sin elevación de espíritu».

Ahora bien, la reconstrucción que hace Vico de los comienzos del género humano, para la que empleó también fuentes acerca de los pueblos indios, no era, desde luego, nostálgica:

«De todo ello hay que concluir cuán frívola es la visión actual de los sabios sobre la inocencia de la edad de oro; en realidad había un fanatismo de la superstición que mantuvo a los protohombres salvajes, indómitos y orgullosos del paganismo en unos ciertos límites gracias al miedo ante una divinidad configurada por ellos mismos».

El origen de la legislación suponía, implícitamente, según Vico, la naturaleza caída del hombre (también el pecado original)[19]: en último término «a partir de la crueldad, la codicia y la ambición –los tres vicios que desarreglan el género humano– salieron el arte de la guerra, el comercio y el arte de la política, es decir, la fuerza, la riqueza y la sabiduría de las comunidades»[20].

La antropología negativa del estado de naturaleza aparece en los informes de los viajeros y misioneros como una actualización del mito del «buen salvaje» y un intento de limitar los excesos morales de los conquistadores blancos[21]. Entre estos escritos sobresale la obra de un misionero y sabio, quien, después de una actividad de cinco años en Canadá publicó en 1724 su obra: *Costumbres de los salvajes americanos comparadas con las costumbres de los primeros tiempos.* Se llamaba Joseph Francois Lafitau. Este jesuita presentaba su trabajo como una contribución a una «nueva ciencia de las costumbres», y con razón, puesto que hoy pasa por ser el comienzo de la etnología moderna comparada[22]. Al mismo tiempo se desarrolla sistemáticamente la tesis de que en las formas de vida de los salvajes se puede reconocer el tiempo primitivo de la

[19] *La scienza nuova* (1744), II, III, p. 219 [trad. cast. de J. H. Bermudo: *Principios de Ciencia Nueva,* Barcelona, Orbis, 1985].

[20] *La scienza nuova* I, II, parag. 7. p. 77. Que Vico tomase en serio cuestiones teológicas marginales como la creación, el pecado original y la providencia, mientras que niega la aparición del salvador, el juicio final y la escatología cristiana, lo confirma la tesis de G. von Graevenitz: en la recepción cristiana de la antigua mitología, ésta se opone a la tradición cristiana, y, al mismo tiempo, se constituye en motor del pensamiento *dentro* del marco teológico global cristiano. Así el caso central de Giordano Bruno, quien, en su proyecto de renovación de la *prisca philosophia,* formula su programa de renovación de la época en el marco histórico de la salvación, «como reducción de los signos a su forma original, como reunificación de las imágines con la verdad» (en: *Mythos – Zur Geschichte einer Denkgewohnheit,* Stuttgart, 1987, pp. 5-53). El primer capítulo de este libro sobre Giordano Bruno y la nueva mitología del Renacimiento completa mi tesis con el examen de la historia anterior italiana, de la que Vico propiamente se distancia.

[21] Ver sobre esto W. Krauss (nota 15), p. 95: «En parte se explica el mito del *buen salvaje* a partir del trauma que los terribles abusos de los españoles suscitaron en Europa».

[22] Lafitau (nota 17), I, 5; ver W. E. Mühlmann: *Geschichte der Anthropologie,* Frankfurt-Bonn (2), 1968, p. 43 s.

humanidad. Como teólogo que es, sabe Lafitau enlazar su propio campo de investigación con amplios conocimientos de mitología clásica, haciendo posible ver, en una descripción taxonómica, el origen común de todas las culturas del viejo y del nuevo mundo. El Génesis de la Biblia, las fábulas de la antigüedad griega y los mitos de los pueblos indios ofrecen sorprendentes analogías, en las que –aunque de modo distorsionado– se oculta la historia del comienzo de la humanidad. Por eso es posible postular un origen común de todos los pueblos, e incluso una protofamilia. Contra los ateos que eliminaron de los «bárbaros» cualquier sentimiento religioso, Lafitau afirma el origen religioso de todas las culturas. Lo testimonian símbolos parecidos, misterios, sueños adivinatorios, cultos universales del fuego o de doncellas vestales. Incluso la costumbre extraña de la «couvada» se encuentra tanto entre los salvajes de América, como entre los israelitas y los primitivos griegos. La consideración comparativa de Lafitau pone a israelitas, griegos y romanos en una misma fase de desarrollo que los indios: las costumbres actuales de los agricultores hurones y de los iroqueses nómadas podrían ilustrar las costumbres de los pelasgos y de los protohelenos, los «salvajes» de la antigua Europa[23]. La oposición ideológica de griegos cultivados y bárbaros incultos se disuelve en esta nueva perspectiva como un prejuicio del humanismo, como por otra parte también desaparece la *hybris* de la ortodoxia cristiana que no reconoce en los paganos sentimiento religioso alguno y considera su religión natural como mera superstición.

La hipótesis etnográfica de Lafitau, condicionada por su tiempo, no necesita ser aquí discutida. Según ella, casi todas las fábulas de la mitología pagana se remitían a un monoteísmo común de los tiempos primitivos, y testimoniaban en las diferentes tradiciones la existencia del mismo diluvio que produjo emigraciones de poblaciones prehelénicas hacia el Asia oriental y América[24]. El significado, aún vigente, de tales textos ha de verse más bien allí donde buscó en la imaginación el *topos* preestablecido desde antiguo –en los pastores arcádicos y en los héroes nobles– del *salvaje noble*, lo ancló en el suelo de las costumbres concretas de una cultura arcaica y lo convirtió en rasgo determinante de una antropología de los pueblos primitivos en la Ilustración. La descripción de Lafitau afirmaba la dignidad humana de los «pieles rojas» frente a la arrogancia de los blancos que se creían señores de la creación. Así, la imagen de un estado de naturaleza tomado de las formas

[23] Ibid. II, 56 (ver Intr. p. 29).
[24] Ibid. I, 43.

de vida de los indios da lugar progresivamente a la contraimagen ideal de la sociedad europea en la cumbre de su civilización, que deja ver lo que ha perdido con el logro de sus éxitos.

En un capítulo sobre el carácter general de los salvajes ofrece Lafitau el siguiente retrato de los indios, según el prejuicio dominante desde Plinio, según el cual vivían desnudos, aunque cubiertos de pelo, e insociables como los animales[25]:

> «Nacen blancos, como nosotros. Pero su desnudez, el aceite con el que se frotan, el sol y el aire fresco van oscureciendo su piel. Pero son, por otra parte, grandes, superiores a nosotros en la configuración de su cuerpo, bien construidos, con hermosas proporciones, de buen temperamento, ágiles, fuertes y hábiles; en una palabra, por lo que se refiere a ventajas del cuerpo no quedan en modo alguno detrás de nosotros, sino que quizás nos sobrepasan... Tienen claro entendimiento, imaginación viva, comprensión rápida, y una memoria maravillosa. Todos muestran huellas de tradiciones antiguas heredadas y una forma de gobierno; en sus negocios son honrados, más honrados que el pueblo entre nosotros; logran sus metas por caminos seguros; actúan con frío entendimiento y una flema que agotaría nuestra paciencia; por honor y magnanimidad no se alteran jamás, sino que se mantienen siempre dueños de sí mismos sin caer en la ira; son altaneros y orgullosos, demuestran tener ánimo y valor inconmovible, una constancia heroica en el sufrimiento, una igualdad que no conmueven la injusticia ni el fracaso; entre ellos utilizan una cortesía a su manera, que guardan con toda conveniencia; su respeto a los antepasados y su atención a los iguales sorprenden, porque difícilmente se asocian a causa de la independencia y libertad de la que están tan orgullosos; muestran poca delicadeza o la muestran poco; pero no son menos bondadosos, benévolos, y ejercitan con los extraños e infelices una amistad compasiva que avergonzaría a las naciones de Europa».

Esta descripción caracterológica que, aun con sus rasgos idealizados, muestra observaciones concretas que Lafitau desarrollará después detalladamente, habla por sí sola. Es tanto más creíble cuanto que Lafitau no silencia las debilidades y cualidades negativas de los salvajes:

> «A estas buenas cualidades acompañan sin duda también algunos defectos; pues son descuidados y veleidosos; vagos sobre medida, extremadamente desagradecidos, desconfiados, traicioneros, vengativos, y tanto más peligrosos cuanto mejor y más largo tiempo saben esconder sus sentimientos de venganza; son crueles con sus enemigos, violentos en sus diversiones, depravados por ignorancia y maldad; pero su incul-

[25] Ibid. I, 67-68.

tura y la circunstancia de que carecen de casi todo les hace tener en comparación con nosotros la ventaja de que no saben de los refinamientos del vicio que traen consigo el lujo y el exceso».

Que algunas de las cualidades negativas no encajen con las virtudes anteriores, podría deberse quizás a malas experiencias en el trato con los blancos. En último término, para Lafitau, la ingenuidad moral y la falta de necesidades de los indios constituyen su retraso frente a la civilización europea. Llega hasta el punto de justificar su crueldad con los enemigos, ¿por qué deberían ser sus bárbaras costumbres en el poste del tormento peores que el bárbaro derramamiento de sangre en la arena de los juegos de gladiadores romanos?[26]. Su defensa de las costumbres primitivas de los indios busca ante todo mostrar que ya los primeros pueblos conocían felizmente las instituciones del culto religioso, del matrimonio monógamo y de la ordenación política, sin necesidad de códigos legales, abogados ni procuradores estatales[27]. Hay sin embargo sólo una cosa que el europeo no puede comprender: «la pereza natural» de los salvajes que Lafitau no encontraba confirmada en ninguna fuente literaria del mundo antiguo. Si los salvajes americanos se ríen de que los europeos acometan obras para el futuro, cuya culminación no pueden lograr en el corto espacio de sus vidas, y si los indios, pese a la habilidad de sus manos, no valoran ni desarrollan artes que otros pueblos han llevado a la perfección, ¿no habrá que concluir que el trabajo es una forma europea de vida que no se puede universalizar a la humanidad?[28]. Tal conclusión la sacó primero Rousseau, no Lafitau. Para él, el trabajo como plusvalía, como ascesis mundana que va más allá de las necesidades de la subsistencia, queda fuera de la crítica del progreso, que pone en cuestión el nuevo mito del comienzo de la historia de la humanidad.

III
Contribuciones a la historia oculta de la Humanidad
(Rousseau, Jens Kraft, Wieland, Kant)

a) Este título, con el que Wieland en el tomo 14° de sus *Obras completas* (1795) reúne cinco trabajos, que tienen como objeto la críti-

[26] Ibid. II, 96.

[27] Ibid., I, 91: «Para suerte suya, no conocen ni código, ni digesto, ni abogados, ni procuradores, ni guardias: si, además de esto, no tuviesen unos magos que son muy malos médicos, ¿no serían los hombres más felices del mundo?».

[28] Ibid. I, 68.

ca de las tesis de Rousseau sobre el estado originario del hombre, es muy adecuado para seguir la huella de la fascinación de los ilustrados y sus polémicas en torno a los comienzos de la humanidad. La disolución del prejuicio contra los pueblos salvajes, a los que –como Jens Kraft censuraba– «apenas quiere concederse el título honorífico de hombre, porque en ellos, aparte de la figura, no se cree encontrar nada humano»[29], abrió una perspectiva inesperada y sorprendente sobre el mundo antiguo. Este se descubrió, desde la oscuridad de la lejanía temporal, cuando se tuvo ocasión «de conocer mejor los modos de vivir y pensar de esos antiguos tiempos, con ayuda de lo que podemos conocer de los salvajes que todavía se encuentran en el mundo» (p. 64). La luz de la crítica ilustrada buscó no sólo la historiografía oficial de las acciones importantes y los estados, objeto de la moderna filosofía de la historia, sino también la escondida y no escrita «historia natural de las costumbres humanas» (tal es el título que pone Wieland a su primera contribución). La naturaleza del hombre, supuestamente intemporal, sólo desvela su verdadero rostro cuando se interroga por lo que era el hombre en sus comienzos, por naturaleza, y por lo que ha ganado y perdido en el curso de su historia, por obra de su razón (p. 53). El interés moderno por el estado natural del hombre se fundaba, desde Rousseau, en la idea, que se abría paso entonces, de que también la naturaleza del hombre tenía que tener su historia. Lo que se conocía de modo nebuloso en las antiguas informaciones sobre la época primitiva europea, se reconocía ahora claramente en la historia de los pueblos salvajes: «se aprende de ahí el orden *con el que*, y los medios *mediante los cuales*, el hombre salió poco a poco de su ignorancia» (p. 15).

El descubrimiento de la historia natural del hombre, con el cambio de la consideración teleológica a la genética, no llevó de modo inmediato a los filósofos de la Ilustración tardía –como era sin embargo de esperar– a un conflicto con la versión bíblica del origen y caída del hombre: la historia de la creación, en tanto que antiquísima noticia del género humano, podía incorporarse a la nueva consideración antropológica. Fue intención explícita de Kraft mostrar que experiencia y naturaleza testimonian, junto con la razón, los fines del Creador.

> «Por largos que sean los rodeos y los cambios que se forje la imaginación, sin descanso, tiene finalmente que encontrar de modo irrecusable el primer origen del hombre en una creación; una creación que ha

[29] Jens Kraft: *Die Sitten der Wilden. Zur Aufklärung des Ursprungs und Aufnahme der Menschheit*, Kopenhagen, 1766, p. 10 (se cita en lo que sigue sólo la página).

otorgado la capacidad de ser racional, porque lo variable de las cosas nunca puede ser entendido por lo que hay en las cosas mismas» (p. 25).

La misma argumentación encontraremos después en Kant, quien en su *Probable comienzo* utilizó esa «imaginación incansable» y revistió su crítica a Rousseau con la túnica de la ficción mítica. Al igual que el texto de Kant, el libro de Kraft está compuesto en polémica continua con el segundo *Discurso* de Rousseau, aunque sólo lo cite una vez, en una nota oculta a pie de página (p. 34). La disputa filosófica que desencadenó la provocación de Rousseau entre los espíritus sobresalientes de la época testimonia la fascinación que suscitó el problema del origen de la historia natural del hombre.

La remisión crítica al hipotético estado de naturaleza es el terreno en el que la Ilustración transformó el comienzo de la humanidad, que buscaba en las informaciones etnográficas, en nuevos mitos del origen, aunque hubiese que adivinar la figura precisa de un mito etiológico en alusiones y revestimientos literarios. Se trata, en su forma etiológica, del mito de una historia cuya autoridad se alimenta de la fe en la perfección de lo inicial, y por lo tanto en su superior dignidad, y que puede ser entendido como la respuesta válida a la cuestión acerca de un primer suceso con el que se decidió todo lo demás, aunque su efecto no sea ya evidente en la vida actual[30]. El cambio desde el pensamiento racional a la representación mítica puede verse en la diferencia de significación entre *comienzo* (que puede deberse a la propia capacidad) y *origen* (sobre el que no disponemos). Así se entiende el subtítulo del trabajo de Kraft: *Explicación del origen y comienzo de la Humanidad*, en el que el auténtico «comienzo» sigue al origen, ya dado por la creación como naturaleza, y del que no podemos disponer. Ahora bien, en la medida en la que los modernos mitos del comienzo suponen que el hombre puede establecer su comienzo mismo, y por lo tanto su historia *ab origine*, caen en la pretensión que reprocha Jens Kraft como abuso de la libertad de pensar, y por lo tanto en una argumentación que ya insinúa la «Dialéctica de la Ilustración»:

> «Queremos medir lo infinito con un entendimiento finito, y comprender el comienzo de un tiempo en el que nuestra vida entera no es sino un punto inobservable... El entendimiento que cree que todo tiene

[30] Cfr., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, 1982. p. 383 s. A los mitos modernos del comienzo se oponen los mitos etiológicos del origen, que H. P. Dürr ha editado en reciente recopilación: *Alcheringa oder die beginnende Zeit*, Frankfurt: Athenäum, 1989.

que someterse a su dominio, cae él mismo en opiniones falsas e innumerables de innumerables tiranos; el entendimiento que quiera ser el más libre, y el más esclavo, entre todos, tiene que penetrar en una invencible oscuridad si quiere ver claramente el primer origen de las cosas» (p. 20, 21).

La huella de la escondida historia natural del hombre de la Ilustración, en la que la nostalgia por su comienzo perdido y recobrado hace que adquiera una forma mítica, se puede seguir perfectamente en la historia de la recepción de Rousseau, en las réplicas de Kraft, Wieland y Kant.

b) Las «Costumbres de los salvajes» de Jens Kraft está inspirada, y arranca, en el modelo del estado de naturaleza que Rousseau diseñó en su *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* (1755). La versión de Rousseau acerca del comienzo de la historia humana tuvo el notable destino de que, a partir de ella, frente a la intención crítica de su reconstrucción, meramente hipotética, del estado de naturaleza, surgiese el mito romántico más poderoso del comienzo: la idea y el deseo nostálgicos de un «retorno a la naturaleza». Ya Kant se opuso al error de Rousseau con la advertencia de que la doctrina del estado de naturaleza del hombre no consiste en que debamos volver a ella, sino que debemos volver a verla[31]. El *hombre salvaje* no está en el segundo *Discurso* en el comienzo real o ideal de la humanidad, sino que el estado natural se reconoce hipotéticamente antes de cualquier historia. En esa visión retrospectiva se puede descifrar el fundamento de la historicidad del hombre en el proceso de su socialización: lenguaje (en lugar del simple *grito de la naturaleza*), trabajo (en lugar de la satisfacción espontánea de las necesidades y la ociosidad), dominio (desde la primera delimitación de la propiedad), división del trabajo (desde el descubrimiento del hierro y la agricultura), tradición (cuando se transmite la experiencia de una generación a otra)[32]. Así se refuta una imagen dominante de la historia: lo que según Hobbes es el hombre ya por naturaleza, según Rousseau lo llega a ser por su propia historia. El estado social de «guerra de todos contra todos» no está dado por naturaleza, sino que es obra del hombre mismo. Con ello se impugna también un dogma cristiano: el hombre no es pecador en su origen, sino que por naturaleza es bueno.

[31] Kant, *Gesammelte Schriften*, Ed. Academia, v.15, p. 890. Después de él, Schiller, SW (edición nacional), v. 20.1, pp. 428-451.

[32] Cfr. (nota 30), p. 607.

La historia del pecado original, como mito cristiano del comienzo, es el modelo establecido al que Rousseau se remite en su descripción del estado de naturaleza, interpretándolo, sin nombrarlo: en lugar del Edén, una escenografía con árboles cuyos frutos alimentan al hombre y un arroyo que sacia su sed. Encontramos aquí de nuevo la riqueza natural de la madre tierra que satisface las necesidades de hombres y animales y asegura su pacífica vida en común. Este *hombre natural* está dotado físicamente de modo perfecto, como Adán, de manera que no necesita un compañero, y ve cumplido su deseo de amor con la cercana mujer. Cierto que pone menos instintos que los animales, pero puede apropiarse de sus realizaciones por imitación. Se sigue igualmente una expulsión del paraíso, pero no por mandato divino, sino por causas externas, climáticas. También hay un pecado original con consecuencias inevitables, el que se impone con la primera empalizada separando lo *mío* y lo *tuyo*, del que procede la desigualdad de los hombres y la confusión del primer lenguaje universal.

c) La obra de Jens Kraft es hoy día poco conocida[33]. Hubiera merecido mejor destino. Pues sus *Costumbres de los salvajes* son notables tanto desde el punto de vista de la filosofía como de la ciencia histórica. Cumplen un giro desde la antigua etnografía taxonómica a una nueva antropología genética. Kraft transformó los hallazgos del «muy sabio Lafitau», su principal fuente, desde una consideración de comparación sincrónica, a una perspectiva de filosofía de la historia («era mi intención conectar la historia general de los salvajes y la del hombre», p. 4), y con ello sobrepasar el umbral entre el «fin de la historia natural» y una historia de la naturaleza[34]. Ha caído completamente en el olvido que el autor, profesor de matemáticas y filosofía en la Academia de Soroe, estableciese con su libro un diálogo con Rousseau y escribiese un documento capital en la recepción del segundo *Discurso*. Quizá esto se deba a que silencia a su auténtico destinatario. No cita el nombre de Rousseau precisamente en el lugar en el que Kraft examina las tesis centrales del segundo *Discurso* y las discute al más alto nivel. Una interpretación del nuevo concepto de *perfectibilidad*, tan precisa y aguda como la que sigue, es raro encontrarla antes de Kant:

[33] La mencionan E. Hindie Lamay (nota 17) y W. Krauss (nota 15), pero no la valoran, y falta en la *Geschichte der Anthropologie* de W. E. Mühlmann (nota 22), así como en la historia de la recepción de Rousseau, razón por la que hago citas más minuciosas.

[34] Según W. Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte*, München, 1972.

«así es indudable... que ningún origen es más adecuado al hombre que el bíblico; sobre todo porque la razón nos dice claramente que el uso mayor, mejor y más perfecto de las cosas era la intención primera del Creador. La experiencia y la naturaleza atestiguan esto al mismo tiempo que la razón. Todos los otros animales alcanzan pronto su máxima perfección y se ajustan después permanentemente a ella, porque no está en su poder oponerse. *Solo el hombre, a pesar de que era perfecto desde el principio, se hace después imperfecto, porque era lo suficientemente perfecto como para echarse a perder* (subrayado mío); pues entre todos los animales de la naturaleza era, con mucho, el dueño de sus acciones» (p.18 s.).

El carácter básico humano de la *perfectibilidad*, que, de modo paradójico, implica la perfección y el deterioro, fundamentando así por qué la historia según Rousseau no se reduce a una disposición teleológica de la naturaleza humana[35], se aclara evidentemente por el modo como Kraft resuelve la paradoja. La crítica de Kraft a Rousseau comporta también la impugnación de la autosuficiencia de los primeros hombres, la suposición de que «el hombre pudo progresar sin sociedad» (p. 54). Si se piensa sólo en el tiempo que un niño necesita de sus padres para no morir en su más tierna infancia, se confirmará que «siempre ha habido una sociedad entre padres e hijos... que en todo tiempo el hombre ha vivido en algún tipo de sociedad, y que en todo tiempo ha hecho algún uso de la razón» (p.54). Si, por lo tanto, ya la voz de la naturaleza exige «una sociedad ordenada de hombre y mujer, padres e hijos» (p. 69) y no se encuentra ningún pueblo en el mundo en el que no una a los hombres la asociación de la naturaleza y del amor (p. 71), se requiere sólo un sencillo fundamento para explicar la posterior evolución de grandes formaciones de la sociedad humana, el crecimiento de la población de la tierra:

«Si es por lo tanto verdadero que sólo el más noble animal, el hombre, tiene que ser señor y dueño de la tierra; que todo el que nace tiene igual derecho a la vida y el crecimiento; que la tierra sin trabajar no puede alimentar en la misma proporción tantos hombres como el género humano es capaz de aumentar... si todo esto es verdad, también será cierto que la razón es la mayor ayuda del hombre, con la que mantiene su vida, y sin la cual sólo una mínima parte de los hombres podrían gozar de los grandes bienes de la naturaleza» (p. 56).

[35] Como ha mostrado G. Buck («Autoconservación e historicidad» en: *Poetik und Hermeneutik V*, p. 29 s.) en la recepción alemana por Reimarus y Schlösser, *perfectibilidad* se ha traducido por *indeterminación*, mientras que otros importante autores la teologizan de nuevo (en cuanto *perfeccionamiento*).

El camino de la historia humana es circunstanciado, no finalista, progresa con los pasos lentos de la razón capaz de autoperfección, con lo que grandes descubrimientos como el uso del fuego «se debieron o a una feliz casualidad o a un error feliz, porque a menudo ambos factores ocasionan la dicha del hombre» (p. 168).

En tales términos analiza Kraft el segundo *Discurso* de Rousseau. Reconoce el punto decisivo de inflexión que significó el primer deslinde de la propiedad («todos esos pueblos no saben apenas lo que representa ser dueño de un determinado terreno», p. 171); sin embargo, en cuanto a su implicación como causa de la depravación (p. 173):

> «no parece sino que pasó largo tiempo antes de que en el mundo se apropiasen de determinadas posesiones, especialmente de bienes inmuebles, incluso mucho antes de que hubiera necesidad de leyes... Las leyes no empezaron antes de que los vicios sembrasen con frecuencia la inquietud en las sociedades» (pp. 101-103).

Los caracteres fundamentales del estado de naturaleza de Rousseau, que Kraft explica en las costumbres y el «modo de pensar» de los salvajes: bondad natural (p. 101), libertad natural (p. 73) e igualdad perfecta (p. 119) se mantienen en una perspectiva genética y crítica. Cuando Kraft reflexiona sobre «las ventajas que van unidas al estadio salvaje del hombre», su resumen asume rasgos claramente míticos: «libertad, fuerza natural, salud, escasez de necesidades, libertad de poder disponer de toda la naturaleza y ser su completo señor», etc... de donde deduce que «sin embargo todas estas ventajas han de valorarse en muy poco frente a la gran felicidad de verse libre el hombre salvaje de una multitud de enfermedades del ánimo que son la verdadera desgracia del hombre racional» (p.51).

A todo ello añade Kraft el sentimiento por la belleza de la naturaleza, a lo que no podía elevarse el *hombre natural* de Rousseau. Al sentido estético reduce el amor del salvaje por su patria, que siempre existe aunque sea un territorio inhóspito: «paises en los que reinaba un invierno insoportable, que incluso hacía romperse las piedras, tenían belleza a los ojos de esas gentes que no valoraban en absoluto zonas más agradables, porque estaban en su patria» (p. 76).

En este exámen crítico del hipotético estado de naturaleza se desliza subrepticiamente el mito de la felicidad inicial de la humanidad. No se desvanece ni cuando Kraft le contrapone al final la tesis: «las fuerzas superiores del ánimo constituyen la verdadera felicidad del hombre» (p. 63). Pues la contradicción entre naturaleza y civilización descubierta por Rousseau, entre existencia natural y social, permanece irresuelta

cuando observa: «que el defecto de nuestros estados consiste en que nos hemos apartado demasiado de lo natural, y el defecto de los suyos en haberlo seguido demasiado», y se conforma con que «la situación que los hombres deberían desear de manera más racional, sería un término medio entre los pueblos salvajes y los nuestros» (p.13). Como no tiene a mano la solución dialéctica de Kant, tiene que recurrir al viejo ideal ético del término medio, lo que no le permite dar el paso desde la historia natural del hombre a una filosofía de la historia:

> «sería quizas un pésimo medio hacer más perfecta la humanidad extirpando todos los defectos humanos. Un hombre totalmente racional y, por decirlo así, casi insensible, sería quizás por una parte una criatura tan extraña, como por la otra parte otro solamente sensible... ambos en una cierta proporción conforman un hombre perfecto» (pp. 61-62).

d) La crítica de Wieland al segundo *Discurso* rousseauniano dice así: no hay nada tan extraño como el que Rousseau no haya encontrado nada más natural en el primer hombre que la insociabilidad, aunque «tal estado animalesco que él atribuye a nuestros orígenes» no se ha hallado en ninguno de los pueblos salvajes (p. 134 s.).

La tesis contraria de Wieland dice:

> «El hombre está hecho para la *sociabilidad*, y las fuerzas unidas de la barbarie, la superstición y la opresión han sido siempre incapaces de aniquilar completamente esta valiosa semilla de la virtud social, ese *sentimiento simpatético* que obliga al hombre con suave poder a amarse *a sí mismo en otros hombres*, y que, como Cicerón dice divinamente, es el *fundamento de todo derecho*.»

El primero de los cinco tratados aparecidos entre 1769 y 1777 expone esta tesis con el revestimiento de una leyenda supuestamente mejicana: la de *Koxkox* y *Kikequetzel*. Esta primera de las «contribuciones a la historia natural del hombre moral» es el más importante de los mitos literarios del comienzo que legó la Ilustración. Representa que los padres originarios de los mejicanos sobreviven separados al diluvio universal. Koxkox, que, en contraposición a los *pensierosi* de todas las tradiciones europeas, no tiene idea de los medios necesarios para suavizar la soledad (p. 12), combate este mal insoportable hablando consigo mismo. Encuentra un papagayo y se entretiene en enseñarle a hablar. De las conversaciones con el papagayo, «que al menos eran tan graciosas e interesantes como la mayoría de las conversaciones de la sociedad actual», deduce el filósofo mejicano que comenta la leyenda, nada menos que «el *comienzo de la vida social* de su nación» (p. 16). En esta ver-

sión del origen del lenguaje aparece entonces la Eva mejicana. A ella le transfiere Koxkox el nombre del papagayo *Kikequetzel*, después de que éste fuera devorado por una serpiente: «y así mil veces una circunstancia azarosa ha decidido cosas más importantes» (p. 22).

El primer encuentro de Adán y Eva (a la que encuentra dormida bajo un cañaveral), la mutua atracción de sexos («Koxkox no sabía lo que era una muchacha ni Kikequetzel lo que era un muchacho», p. 65), el «matrimonio paradisíaco» espontáneamente contraído, la «indolencia feliz» del pastoreo, el descubrimiento de la cultura en la construcción de su choza, el cuidado del jardín, la confección del vestido, el adorno, el invento del canto y la danza: todo esto es testimonio y explicación del sentimiento de «simpatía» como rasgo esencial de la humanidad, que tanto Rousseau como Swift, el segundo misántropo famoso, desconocieron completamente. Para Wieland este sentimiento de simpatía que obliga al hombre a amarse a sí mismo en otro hombre no es «pura naturaleza» (p. 53), sino ya impulso cultural: «no sólo la necesidad, sino también el amor, son los padres de las artes» (p. 83). «La naturaleza misma, dice en la *Pequeña divagación sobre la naturaleza y el arte* (par. 17), es lo que continúa su obra en nosotros mediante el arte»: la obra de la elaboración del material bruto, sin forma, y la obra de la «plenitud de nosotros mismos», que se nos ha encomendado y que sólo puede ser cumplida en sociedad, por «el suave poder del impulso simpatético» (p. 144). Wieland recibe de Rousseau el concepto de *perfectibilidad*, para superar la errónea contraposición de naturaleza y arte (así dice) con un nuevo concepto no utilizado por Rousseau. Es el concepto idealista de «formación»:

> «El hombre, tal como se desliza de la mano *plástica* de la naturaleza no es sino *capacidad*. Tiene que desarrollarse a sí mismo, formarse a sí mismo, darse los últimos toques que le dan brillo y gracia; en resumen, debe en cierta medida ser su propio *segundo creador*» (p. 60).

Por otra parte, el mito literario del comienzo mejicano del género humano, de Wieland, muestra que «un estado tan envidiable sólo era posible en una única y pequeña familia» (p. 86). No hay aquí un primer poste indicador que tenga que llevar a los hombres por el espinoso camino de la historia, sino la aparición de un tercero que pone fin a las alegrías inocentes de una vejez infantil e informa que los hombres no están hechos para seguir siendo niños (p. 117). Al final «Contribución a la historia natural del hombre moral» de Wieland impugna el argumento principal de Rousseau según el cual el progreso de la historia da tantos pasos para el perfeccionamiento del individuo como para la de-

gradación de la especie: «¡justamente lo contrario, querido *Jean-Jacques*!, la unión de hombres en grandes sociedades es muchas veces desventajosa para el *individuo*, pero fomenta evidentemente la perfección de la *especie*» (p. 280). Así adelanta Wieland una de las premisas de la *Idea de una historia general desde el punto de vista cosmopolita* de Kant, aunque en el marco de una filosofía cíclica de la historia que recuerda a Vico (al que difícilmente conoció). En el cuarto tratado alaba Wieland el «término medio entre el salvajismo animal y el excesivo refinamiento», desconocido por Rousseau, como el estado precario de felicidad general siempre logrado y de nuevo perdido (p. 264), en analogía evidente con los *ricordi* de Vico, aunque con una perspectiva nueva y optimista que expresa el quinto tratado con relación a los siglos de oro o tiempos heroicos: «el engranaje interno de la naturaleza» en la serie de la ascensión y decadencia de todos los pueblos «constituye en último término una línea espiral apenas perceptible» (p. 326 s.).

Lo que tal expectativa pueda significar para la situación actual, aparece en otro lugar. En la aclaración de «la historia oculta de la humanidad», que empieza con el mito literario del comienzo mejicano, cree Wieland reconocer para su futuro una última oportunidad de la sociedad corrompida del antiguo régimen:

> «Extremo refinamiento de las bellas artes, del gusto y del modo de vida son al mismo tiempo consecuencia y causa de la opulencia y desenfreno de las costumbres. Van socavando el Estado hasta que se desploma. Pero cuando esto ocurre en una parte de la tierra y en un momento en el que al mismo tiempo se construyen el conjunto de las ciencias y artes ilustradas y útiles, con no menos celo, se *reanima* en breve el Estado *hundido*, y de sus ruinas se levanta con una *forma y constitución incomparablemente mejores*, haciendo posible con tal experiencia que se aúnen de modo duradero la *felicidad privada y la pública*. Un fenómeno que, según toda probabilidad, muchos de los que esto leen serán testigos» (p. 278 s.).

En lugar del mito del comienzo feliz, de la niñez del género humano, aparece la previsión utópica de la felicidad del hombre maduro, un nuevo comienzo de la historia que supone una anticipación de la gran Revolución de 1789. De lo que se vanagloriaba de hecho Wieland, como reconoce más tarde en una nota a pie de página de la edición de 1795:

> «Esto fue escrito hace veinticinco años. El comienzo del cumplimiento de estas palabras que entonces eran un presentimiento, ha tenido lugar en 1789 en Francia. ¡Quiera el cielo que podamos también vivir su final feliz!».

e) Nada menos que Immanuel Kant se ha servido, después, de la «sagrada escritura» del Génesis para dar a su crítica a Rousseau, a quien valoraba por encima de todo, la forma literaria más ingeniosa. Su texto: *Presumible comienzo de la historia de la Humanidad* (1786) es, al mismo tiempo, crítica de los mitos y ficción mítica intencionada[36]. No se trata sólo de un juego de la «imaginación acompañada de la razón», sino un ejercicio verosímil, es decir, ligado a la experiencia, puesto que puede suponerse que la experiencia del hombre «en el primer comienzo no fue mejor ni peor que la que ahora encontramos» (p. 85). Así se sirve Kant profanamente de la Sagrada Escritura como de un mapa, para describir en él los pasos que pudo dar «la historia del desarrollo de la libertad desde su originaria disposición en la naturaleza del hombre» (p. 85). La razón se propone descubrir por suposición lo que para la fe ya ha ocurrido verdaderamente; un ardid que permite reinterpretar el texto sagrado de modo inatacable, contra su tradicional interpretación. Cuando «el camino, según conceptos, de la filosofía, se encuentra con el de la historia sagrada» (p, 86), entonces se podría decir: si no existiese la revelación bíblica acerca del primer comienzo de la historia humana, no se podría inventar mejor», de modo análogo al famoso dicho de Voltaire: «si Dios no existiese, habría que inventarlo». Solo que la pregunta central de los teólogos: «¿cómo entró el pecado en el mundo?» es anulada silenciosamente al cambiar el enfoque de la pregunta: «¿cómo llegó el hombre desde la tutela de la naturaleza a la situación de libertad?» (p. 92), en el sentido de la filosofía de la historia de la Ilustración...

El comienzo de la supuesta historia aparece ahora enmarcada bajo condiciones de la existencia humana con las que Kant corrige implícitamente la idea del estado de naturaleza de Rousseau: una pareja plenamente adulta y con ello «la más apropiada disposición para la sociabilidad» (p. 86) en lugar del hombre natural solitario; un jardín bajo el suave cielo en lugar de la rudeza de la naturaleza» (p. 86); la capacidad de hablar con sentido, y por lo tanto, de pensar, que ya pudo adquirir el primer hombre; la razón que se pone pronto en movimiento, y con ella la pretensión de ampliar las necesidades naturales más allá de las fronteras del instinto. Ya Rousseau había deducido del defecto humano de no comportarse instintivamente la capacidad de perfeccionarse o depravarse; Kant lo determina como el ser que, más allá de su autosubsistencia es capaz de producir necesidades que no son físicas.

[36] Kant: *Werke in zwölf Bänden*, ed. W. Weischedel, Wiesbaden, 1960 (Suhrkamp), vol. 11, pp. 85-102.

El primer paso desde la servidumbre de la naturaleza se adjudica al mordisco en la manzana. No se puede hablar de la transgresión de una prohibición antes de que la razón despierte. Más bien se le abrirían los ojos al hombre cuando, en el primer intento de una elección libre, descubrió en sí la capacidad «de elegir para sí un modo de vida, sin quedar ligado aun sólo como los otros animales» (p. 88). De modo aún más agudo interpreta Kant el gesto de vergüenza con la hoja de higuera. Después del instinto de nutrición tuvo que superar en un segundo paso el instinto del sexo, potenciando la mera estimulación sensible mediante la imaginación. La hoja de higuera es el principio de la formación estética:

> «la habilidad de pasar de la mera estimulación sentida a la idealizada, de cambiar progresivamente el deseo puramente animal en amor, y con ello ir desde el sentimiento de lo puramente agradable al gusto por la belleza; todo ello primero en el hombre, y después también en la naturaleza» (p. 89).

El tercer paso estaría en la «espera reflexiva del futuro» (p. 90), un privilegio del hombre planificador y una fuente de su preocupación constante, que Rousseau evitó al «hombre natural», quien, sin imaginación ni curiosidad, vive en el sentimiento de la existencia actual. El cuarto y último paso hacia la madurez consistiría finalmente en la pretensión del hombre de ser el fin de la naturaleza, así como su privilegio sobre todos los animales, como se deduce del acto de cubrir su desnudo con sus pieles. De la pretensión de ser fin de sí mismo se sigue inmediatamente la exigencia «de considerar a los otros hombres como participantes por igual de los regalos de la naturaleza» (p. 91) y no utilizarlos como medio para otros fines. La razón misma, que no es, como en Rousseau, compasión con los iguales, establece en Kant las fronteras del amor propio.

La reinterpretación por Kant del viejo mito del comienzo de la historia del hombre, reduce la crítica al segundo *Discurso* al común denominador de que Rousseau, en su justificación de la naturaleza, ha abandonado el sentido de la historia:

> «pues ¿de qué sirve alabar el esplendor y sabiduría de la creación en la naturaleza no racional y recomendar su contemplación, si la parte del espectáculo se constituye en objeción permanente al todo de la superior sabiduría que contiene el fin de todo lo demás...?[37].

[37] *Idee zu einer allgemeinen Geschichte...*, ibid. p. 49.

La respuesta de Kant era una justificación, en la línea de la filosofía de la historia, de la providencia que busca resolver dialécticamente la contradicción de las dos disposiciones del hombre: como especie animal y como especie moral: «la historia de la naturaleza comienza desde el bien, pues es obra de Dios; la historia de la libertad desde el mal, pues es obra del hombre» (p. 93). La contradicción entre existencia natural y social puede resolverse, y la pérdida para el individuo compensarse, con la ganancia para la humanidad global, si, tras el cultivo y civilización del hombre, se alcanza en un paso futuro su moralización (¡el texto fue escrito en 1786, tres años antes de la revolución francesa!). Con ello se demuestra que la moralidad es cosa del arte, no de la naturaleza, y que «el arte perfecto vuelve de nuevo a la naturaleza» (p. 95).

IV
El mito revolucionario del nuevo comienzo de la historia

Si hay un suceso de la historia que se preste eminentemente a testimoniar la formación de los mitos del comienzo en la era de la Ilustración, ése es la Revolución de 1789 en la conciencia epocal de sus actores y contemporáneos. Sin embargo, este incontestable cambio de época ha sido recibido y celebrado en realidad como cumplimiento del deseo de un nuevo comienzo de la historia, como acto fundamental de una sociedad de libres e iguales. Eso es lo que indica ante todo la historia del concepto de Revolución. Cuando llegó la noticia del asalto a la Bastilla y el rey sorprendido exclamó: «¡Es una revuelta!», contestó el ayuda de cámara: «¡no, Sire, es una revolución!»[38]. Esta famosa anécdota supone que el acontecimiento no podía ser considerado sólo como una sublevación dentro del antiguo orden. Ahora, un nuevo poder exigía cambiar totalmente el orden existente, desde la acción política al resto de las instituciones de la sociedad, con un cambio de dirección que no permitiese un regreso al punto de partida, como en el antiguo modelo del círculo de las constituciones. La palabra «revolución» que, desde el comienzo de la modernidad se va desprendiendo de su origen astronómico, contradice ahora toda experiencia natural del tiempo como retorno de lo igual e inaugura su papel moderno, preñado de historia. Nombra un suceso inicial que abre un nuevo horizonte de expectativas,

[38] Según R. Koselleck, artículo *Revolution* en: *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, ed. O. Brunner y otros, Stuttgart, 1984, v. 5, p. 725. A cuyo texto y paginación me remito en lo que sigue.

y se reconoce retrospectivamente cuando se comprueba lo que tuvo que suceder para dar al curso de la historia una nueva dirección irreversible.

Sigo en las consideraciones que van a continuación a Reinhart Koselleck, a quien debemos la investigación y exposición clásicas de la historia del concepto moderno de revolución[39]. Las fases del proceso de su imposición son: la formación del concepto en las guerras civiles desencadenadas por las querellas religiosas, su acuñación como concepto progresista referido al futuro con las guerras de la independencia americana y en la revolución francesa, y finalmente la continuación problemática planteada con la afirmación de una revolución mundial permanente, y, después de 1945, con la regresión a una nueva situación potencial de guerra civil, cuya eliminación para siempre había sido la gran esperanza de 1789.

Aquí nos interesa sobre todo el notable cambio de significado que se muestra en el paso de la palabra, del plural al singular. En la cumbre de la Ilustración europea no hay sólo muchas historias sino *una* historia, no hay bellas artes, sino *un* arte autónomo, no caracteres naturales o sociales, sino *un* carácter individual, y no hay revoluciones, sino *una* sola Revolución, grande e incomparable. El acontecimiento histórico de un comienzo que tuvo lugar en un instante imprevisible (de modo espontáneo o tras larga preparación), y, por lo tanto, no derivable lógicamente del pasado, fue elevado al nivel del concepto desde la nueva experiencia histórica, por los ilustrados, como *la revolución*, en singular, ya antes de 1789. Así, por ejemplo, por Mercier, autor de una famosa novela de ficción futurista *El año dos mil cuatrocientos cuarenta*. Escribió en 1772, en una asombrosa anticipación, la inminencia de un tiempo de guerras civiles, «una época terrible y sangrienta que, sin embargo, constituiría la señal de la libertad», un tiempo del que podría decirse en el año 2440 que de él salió la más feliz de todas las revoluciones. Esa revolución comprenderá no sólo circunstancias políticas, sino también las costumbres, la religión, el derecho, la economía y la cultura, es decir, todo el mundo: *«tout est révolution dans ce monde«*[40].

A esta aguda perspectiva hay que añadir que el concepto moderno de revolución determina el cambio de lo existente de doble manera: revolución como fuerza espontánea y como cambio lento, apelación enfática de novedad y regeneración más tranquila de lo antiguo llevada a cabo por el trabajo de la Ilustración, es decir, unicidad y retorno (p. 725). La

[39] En su libro: *Vergangene Zukunft*, Frankfurt, 1979, pp. 67-86, y el amplio y documentado artículo *Revolution* (nota 38),

[40] *Vergangene Zukunft* (nota 39), p. 74 y artículo *Revolution* (nota 38), p. 720.

explicitación americana de los derechos naturales del hombre fue saludada en Francia como una revolución feliz, como el «día que nos ha introducido en una nueva era»[41]. Podía legitimar en 1789 como acción espontánea, que sin embargo confirmaba un modelo del pasado, la caída del despotismo.

Este cruce de singularidad y repetición se anuncia progresivamente a la conciencia de cambio de los contemporáneos de 1789. Unos ven en la revolución la ruptura con todo el pasado, otros una especie de renacimiento (p. 730). Así advertía Robespierre a los franceses que su revolución, «el paso del reinado del crimen al reinado de la justicia», que ya se había implantado en medio mundo, se realizaría ahora en todo el mundo: «para cumplir vuestra misión, tenéis que hacer precisamente lo contrario de lo que se hizo antes de vosotros» (p. 736). El comienzo del reino de la virtud acontece ahora bajo la condición de una inversión total del sentido de la anterior metáfora astronómica. El comienzo de una revolución que «promete al género humano un período de tiempo nuevo» (p. 737), podía ser ensalzado tanto como un acontecimiento único, «del que la historia no tiene ningún ejemplo» (p. 737), que como una «ordenación totalmente nueva», separada del antiguo orden y encaminada a un futuro aún por realizar (p. 737). La visión radical de los demócratas podía referirse, con Rousseau, a la voluntad soberana de un «pueblo nuevo y transformado» (p. 728), a la *Volonté générale*, una constitución estatal con capacidad de cambiar en cualquier momento. Para unos era el deseo de comenzar de nuevo la historia corrompida de la Humanidad, realizable mediante un compromiso político: el contrato social de Rousseau, que ofrecía la posibilidad de instaurar una sociedad de libres e iguales. Para otros se trataba de cumplir una promesa religiosa: el reino de Dios, largamente esperado, que el joven Hegel y sus amigos de Tubinga esperaban ver, no al final de los tiempos, sino aquí y ahora en la Francia de 1789.

Quisiera explicar ahora mediante un testimonio poco conocido cómo en este umbral de época la experiencia histórica del comienzo de lo nuevo revistió una forma mítica. Me refiero al tratado *El gran período o*

[41] «Un día ha hecho nacer una revolución. Un día nos ha transportado a un siglo nuevo», Diderot y Raynald, 1781 (nota 38, p. 720). Al igual que en la conciencia política y la estética de los contemporáneos se cruzan la «passion de finir»y la «passion du commencement», Starobinski, en su análisis del mito solar de la Revolución (ver capítulo III de este libro) ha demostrado cómo en el punto culminante del neoclasicismo la vuelta a la antigüedad se transforma en el conocimiento de la imposibilidad de un retorno al origen –¡un gran tema de Chéniers y Hölderlins!– (ibid. p. 114).

el retorno de la edad de oro de un tal Jean Delormel, abogado y profesor, publicado en 1790 y reeditado en 1797 y 1865[42].

El tratado está dedicado *a los franceses regenerados,* al pueblo francés en su renacimiento, en una hora en la que se ha creado el órgano de una voluntad general y se ha establecido la libertad sobre un fundamento seguro, para enseñanza del mundo. Contiene una teoría que ya había surgido dos años antes, pero que había tenido poca circulación. Entretanto se había confirmado por la Revolución y se había hecho insustituible con su anticipación del futuro del «gran período» que comenzaba. Se trata nada menos que de un sistema universal que harmoniza naturaleza e historia, física (fundada en principios astronómicos) y moral (fundada en la verdad de la Biblia). Este sistema permitía por primera vez determinar el momento convergente en el que la naturaleza cósmica y la historia de la humanidad coincidían en el suceso de 1789, y los caminos abiertos al futuro. El género humano ha caminado en el dolor y la oscuridad desde hacía cuarenta o cincuenta siglos; pero ahora se puede calcular que en doce o catorce siglos alcanzará la cumbre de la perfección.

Está ahora precisamente en el comienzo de un gran período en el que se repite lo que una vez tuvo lugar en su primer comienzo, el paraíso terrestre de la Biblia y los mitos análogos paganos de la edad de oro. Lo que con la actual revolución empieza de nuevo no es un mero regreso al primer origen, sino –gracias a los progresos inauditos del saber ilustrado– un incremento en el camino de la realización de una investidura más perfecta del hombre.

Es característico de este nuevo mito que su autor ha encontrado fuerte apoyo en la filosofía, la teología, e incluso en la física y la astronomía para fundamentarlo «científicamente». Delormel no sólo se remite a la autoridad de Platón para interpretar los mitos griegos del comienzo del mundo, el gran diluvio, la edad de oro o el triple retorno de la vida en el espacio de 36.000 años, en concordancia con una cronología mejorada de la historia bíblica (necesita ser corregida para hacer que el tiempo antes del diluvio sea igual que el tiempo posterior). Delormel se remite también a todas las autoridades antiguas y modernas de la astronomía, desde los caldeos hasta Newton, Euler y sus competidores, en la medida en que sus observaciones pueden servirle para apoyar su división del tiempo en períodos. El tiempo es calculable a partir de las alteraciones de las órbitas elípticas de los planetas del sistema solar y de la disminución periódica del ángulo de incidencia del sol sobre el ecuador de la tierra. De ahí se sigue forzosamente que el estado ideal inicial

[42] Cito en lo que sigue de la primera edición de 1790, indicando el núm. de página.

de un equilibrio climático –una perenne primavera– tenía que perderse progresivamente con el cambio de las estaciones. ¿Qué otra cosa resta sino explicar a partir de tal periodización cósmica la pérdida de la edad de oro y con ello la aparición de todos los males del mundo?

Delormel abre también con su teoría la más halagüeña perspectiva: el punto de inflexión del tiempo cósmico alcanzado con la revolución política hará que se vayan suavizando los contrastes de las estaciones y el clima se aproximará a una segunda primavera, en la que también desaparecerán todos los males del mundo y florecerán costumbres sanas, una moral simple y artes y ciencia útiles.

Por mucho que hoy nos parezca sorprendente la abstrusa erudición empleada para hacer verosímil un nuevo mito en una Ilustración enemiga de los mitos, el tratado de Delormel merece nuestro interés histórico, cuando describe el horizonte de las expectativas concretas que se presentan ante sus ojos para el año 1790, que, entretanto, ya ha transcurrido. El capítulo noveno enlaza con el suceso de la Querella de los antiguos y modernos, y traslada a César y Cicerón al presente para demostrar cómo tuvieron que sorprenderse ante los logros (arte de la guerra, imprenta, circulación de la sangre o electricidad) con los que la modernidad ha superado el saber antiguo. Y, sin embargo, se está sólo en el comienzo de una nueva juventud del mundo. A ella apela Delormel, acudiendo a los grandes espíritus formados en la escuela de la razón, para que organicen un sistema educativo que siga sólo el principio de la utilidad universal. Ya se anuncia aquí el enfrentamiento posterior de las llamadas «dos culturas», la naturalista y la humanista. Pues no es la vieja cultura humanista con sus seducciones de la retórica y la imaginación la que debe ser fomentada y estimulada por la autoridad pública, sino, preferentemente, las nuevas ciencias de la naturaleza, enmarcadas por la moral y la religión, a saber, la matemática, la arquitectura, la química, la botánica, la medicina, la cirugía la agricultura y todas las ramas de la física. Además hay que añadir al principio de utilidad un segundo principio, el de la simplificación, a fin de dominar la suma incalculable del saber ilustrado. La hora del comienzo y del entusiasmo hacia un futuro mejor exige la hora de una reforma con el objetivo de aplicar toda teoría a la práctica, por los métodos más abreviados:

> «Nuestra idea es que, según planes que sólo se necesita trazar, la educación sea más adecuada, las costumbres más honorables, los hombres más comprometidos con su estado, las leyes menos complicadas y su conocimiento más fácil de conseguir; que el cálculo en general, y especialmente el cálculo del dinero, del calendario, del comercio y de los impuestos, sea mucho más sencillo y claro y menos expuesto al abuso;

que el culto sea más accesible a los ignorantes, más satisfactorio para los cultos, y más atractivo para todos».

Un lujo promedio sustituirá a la pompa principesca privada, una red de calles que alcance a todas las comunidades hará olvidar los costosos caprichos de las avenidas ostentosas. No sólo se multiplicarán los canales, sino que habrá un sistema completo de desagüe que competirá con la naturaleza. Hasta ahora sólo se ha pensado en hacer más cómodo el tráfico para los carruajes, mientras que no se atiende a los peatones. Esta relación se invertirá a medida que la desigualdad actual vaya desapareciendo y se fomente la comunicación entre todos los hombres:

«Entonces disminuirá el número de coches, y con ello el lujo, el orgullo, la ostentación, la irritación y la incomodidad de todo tipo, que son sus consecuencias. En la medida en la que los hombres vayan a pie por los mismos caminos y se encuentren con más frecuencia en los mismos lugares y en igual situación, se irán aproximando los espíritus y se tendrán por menos desiguales».

Ya Buffon había observado que las plantas y los frutos se habían desarrollado mejor en el último siglo. ¡Y, qué esperanza para la futura medicina el descubrimiento del secreto de la prolongación de la vida humana! Hay en la naturaleza minerales y plantas cuyos elementos simples y sus complejos, si se conociesen mejor, curarían a los hombres de sus males, «y quizás los evitarían». El despotismo y la esclavitud serán pronto olvidados si finalmente se termina de gobernar con castigos y recompensas.

Tal es el más notable postulado que desarrolla en los capítulos siguientes sobre las costumbres y la religión en el «gran período inminente». Ahí expone el autor su convicción moderada, aún cristiana y monárquica, según la cual el nuevo contrato social se realizará óptimamente en el marco ideal de una monarquía universal. No obstante era Delormel lo suficientemente osado como para sacar del espacio imaginario de la antigua utopía la esperanza del retorno de la edad de oro, y establecer su mito del comienzo en el tiempo concreto de un porvenir realizable que se iniciaba aquí y ahora:

«Leemos novelas que no nos indican el lugar ni el tiempo para fomentar nuestra imaginación: ¿por qué no encontraremos un contento más real en ver imágenes de las que sabemos que llegarán a existir en el futuro en la naturaleza? Tienen tanto prestigio para el espíritu humano porque exponen cosas que han existido realmente. ¿No podrá estimularnos, y cautivarnos, tanto el espectáculo del futuro como los sucesos del

pasado, que en nuestro presente se nos aparecen sólo a una luz insegura? Semejante será el espíritu de los romanos, si es que queda»

V
El calendario revolucionario, o: hay que empezar por el principio

Los mitos del comienzo culminan en el siglo XVIII con la instauración del calendario revolucionario francés.

Una tesis de Michael Meinzer[43] ha sacado a luz recientemente documentos que testimonian vivamente cómo la cesura histórica no sólo fue reconocida y saludada por los espíritus más elevados, sino que también fue sentida en la experiencia diaria y pública como un comienzo nuevo y total. El nuevo calendario racional, basado en el sistema decimal, que debía sustituir al antiguo y sagrado calendario gregoriano, constituyó una ruptura radical con el pasado. Pues no sólo debía sancionar las nueva era con su propio comienzo del tiempo histórico: el 22 de septiembre de 1792, fecha fundacional de la república, año primero, cosa que otras veces había sucedido, por ejemplo en la contabilidad romana *ab urbe condita*, sino que también debía –cosa nunca emprendida– determinar una nueva ordenación del calendario (semanas de diez días, meses regulares con nombre nuevo, días festivos intercalados), una nueva organización de la vida diaria, y, con ello, modificar el ritmo vital del trabajo y el descanso, de la existencia reglada y la festiva, en el espíritu racional de la República emancipada.

El decreto correspondiente del 4 de Frimario del año II (24-11-1793) anuncia en su artículo 1: «El cálculo del tiempo por los franceses se hará a partir de la fundación de la República, que, según el cálculo ordinario, ha tenido lugar el 22 de septiembre de 1792, el día en el que el sol ha alcanzado el equinocio de otoño», y explica lapidariamente en el artículo 2: «El cálculo ordinario del tiempo queda abolido para usos ciudadanos». La cancelación del calendario gregoriano significó expresamente en todos los debates un último acto simbólico de ruptura con el dominio de las tres instancias del antiguo régimen: el calendario revolucionario es una de las «instituciones más apropiadas para hacer olvidar el predominio de la realeza, la nobleza y el clero»[44]. Quien dis-

[43] *Der französische Revolutionskalender. Studien zur Bewältigung der «Neuen Zeit»*. Tesis. Bielefeld, 1988 (publicada después en Ed. Oldenbourg, München; cito en lo que sigue por el manuscrito). Una versión abreviada apareció en: *Die französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewusstseins*, ed. por R. Koselleck y otros, München, 1988, pp. 23-60.

[44] Del preámbulo del Decreto del Directorio del 14 germinal VI, Meinzer, p. 95.

ponga del calendario –dice el argumento del documento explicativo que acompaña la reforma– dispone del poder de representación que determina la marcha tremporal de la vida diaria:

> «Una larga utilización del calendario gregoriano ha llenado la memoria del pueblo con un número considerable de imágenes que ha venerado largo tiempo y que aun hoy son la fuente de sus errores religiosos; es pues necesario poner en el lugar de tales imaginaciones de la ignorancia las realidades de la razón, y en lugar de la ofuscación de los sacerdotes la verdad de la naturaleza»[45].

El principio de razón, y, más concretamente, el sistema decimal de pesas y medidas que se impone en este momento, y las leyes de la naturaleza, legitiman por igual la apertura del nuevo tiempo republicano. Pues precisamente el 22 de septiembre de 1792 el sol está a las 9 horas, 18 minutos y 30 segundos en el equinocio con el signo de libra, consagrando así el primer día de la nueva era:

> «Y así se dibujó en el cielo la igualdad de día y noche, precisamente en el momento en el que se proclama la igualdad cívica y moral de los representantes del pueblo francés, como sagrado fundamento de su nuevo gobierno»[46].

La propuesta de ley presentada por Gilbert Romme, «padre del calendario revolucionario», fue aprobada en bloque por la Asamblea Nacional; solamente se produjeron disensiones con la división del año republicano y los nombres de los meses, décadas y días, pensados como instrumentos de educación política. Finalmente, fue una comisión, en la que acompañaban al autor Romme dos poetas, Marie Joseph Chénier y Fabre d'Eglantine, y un pintor, Louis David, la encargada de buscar «una nomenclatura más clara y razonable»[47]. Su resultado fueron los nombres de los meses, acertados tanto onomatopéyica como prosódicamente: Vendimiario, Brumario, Frimario (para el otoño), Nevoso, Pluvioso, Ventoso (para el invierno), Germinal, Floreal, Pradial (para la primavera), Mesidor, Termidor, Fructidor (para el invierno), con lo que se pretendía acercar al pueblo francés (¡idea favorita de los fisiócratas!) los fundamentos de la agricultura y el proceso cíclico de la naturaleza. Se podría mencionar también el nombre, ya olvidado, reservado para el

[45] Del informe de Fabre d'Eglantine el 24-10-1793; Meinzer, p. 25.

[46] Del *Informe sobre la era de la República* del 20-9-93, de Gilbert Romme, padre del calendario revolucionario; Meinzer, p. 20.

[47] Según Meinzer, p. 24.

décimo día de cada década, *décadi*, días de descanso en competencia con el domingo, y el nombre de los días añadidos al final del año, destinados a fiestas, los *sansculottides*. En su *Esbozo de un cuadro histórico del progreso del espíritu humano* (1793), Condorcet añadió a la reforma decimal del calendario el proyecto de una historia del mundo sometida también a la racionalidad decimal. La dividió en diez épocas y situó el presente de la república francesa, introducido por la gran revolución, en la novena época, en el umbral de la décima y última, que realizaría la igualación de las naciones y la sociedad perfecta para la humanidad entera[48].

El resultado de la más reciente investigación histórica denota, dos siglos después, el asombro: «el calendario revolucionario se introdujo sin problemas y sólo con trabajo pudo más tarde ser abolido». Los primeros debates sobre el calendario «testimonian un optimismo amplio, casi ilimitado en la fuerza de convicción de la reforma»[49]. La historia de su instauración, de su desmantelamiento parcial y finalmente de su abolición por Napoleón, año y medio después de su coronación como emperador, el 2 de septiembre de 1805, se extiende a lo largo de trece años. Se puede rastrear su efecto más incisivo, paso a paso, en las modificaciones de la organización temporal de la vida administrativa, empresarial y aun privada, en lucha contra las antiguas costumbres y sagradas tradiciones, como el día de descanso (los viejos domingos frente a los nuevos *décadi*). Pero lo más asombroso es ver cómo un mito del comienzo, literalmente, es llevado a la realidad de la vida revolucionaria, planificado con impulso elitista e incorporado a la práctica. Es asombroso el intento grandioso, el anhelo de los ilustrados por un nuevo comienzo de la historia, y, puesto que la sangrienta revolución había alcanzado su objetivo, hacer que se cumpliese una revolución pacífica, la institución republicana de un tiempo nuevo.

Este intento, cuyo impulso supuso evidentemente un cambio social a largo plazo (la reestructuración de la ordenación preindustrial del tiempo como consecuencia de la revolución industrial y de la civilización ciudadana)[50], sucumbió aparentemente sólo ante un decreto imperial. La introducción del calendario republicano puso la conciencia de la época de los revolucionarios ante un dilema desconocido hasta el momento: el intento constructivo de determinar racionalmente el ritmo vital del trabajo y el descanso se conseguía al precio de un retorno

[48] *Esquisse*, ed. M. F. Hinker, París, 1971, esp. p. 253.
[49] Meinzer, p. 69.
[50] Meinzer, p. 50.

al orden cíclico de la naturaleza, que amenazaba con arrebatar el futuro al proceso lineal, progresivo e irreversible de la Revolución. Cuando Romme, el promotor del calendario revolucionario quiso, en un primer momento, consagrar los nuevos nombres de los meses al recuerdo de los grandes momentos de la época, entre la convocatoria de los Estados Generales y la fundación de la República, recibió el reproche de que imponer, mediante un calendario, el pasado a los acontecimientos futuros de una revolución no completada, no dejaba apertura alguna y eternizaba el estado actual de las cosas[51].

¿Tuvo que llegar a ser el calendario de la razón decimal, con su homenaje implícito en el nombre de los meses a la naturaleza bondadosa, el último mito del comienzo, para ser de nuevo retirado, al igual que fue superado por otro futuro político?

VI
Perspectivas

La consideración del calendario revolucionario como el último mito del comienzo en la Ilustración, que, con el fracaso de su implantación puso en claro que, si bien se puede hacer historia, no se puede comenzar *ab ovo,* justifica una visión perspectiva sobre la historia después de la revolución. Por lo que sé, no se encuentran en ella mitos de comienzo dignos de mención, aunque si nuevos mitos sobre la identidad nacional, la evolución, y también sobre la revolución permanente y la definitiva. La nostalgia romántica de un «retorno a la naturaleza» era un mito del comienzo *perdido,* del que sólo las artes podían dar aún una idea. El romanticismo político quiso deshacer el comienzo voluntarista de una revolución mundial. Quiso defenderse de la fuerza anarquista que buscaba modificar el mundo, rehusando el derecho histórico de la novedad. Cuando toda la legitimidad de la acción se basa en la conservación del legado de la tradición, el conocimiento de la historia sólo puede buscar la luz en la continuación ordenada, en la evolución racional que camina a su plenitud, o su fin potencial, pero no en un origen hipotético. Los mitos del comienzo, o del nuevo comienzo de la historia, ceden el paso, con la decadencia de la herencia de la Ilustración, a los mitos del progreso, y, después, a los nuevos mitos de la decadencia de la civilización ciudadana y el fin de la humanidad. Si se contempla desde esta perspectiva la conocida prognosis hegeliana del «fin del pe-

[51] Según Meinzer, pp. 43-54.

ríodo del arte», entonces merece la pena recordar que ya Jacob Taubes le contradijo con la tesis: «no se trata del fin del arte, sino del fin de la historia. Si se entiende el fin de la historia, al menos virtualmente (en el sentido de la *posthistoria* de Kojéve tras la Revolución francesa), entonces se adjudica al arte una nueva tarea: hacer como si todavía actuase»[52].

Se entiende el arte como «forma de vida», la separación del «mundo del trabajo», de la explotación de la naturaleza y de la explotación del hombre por el hombre, mediante un «mundo como juego». Esta tesis se opone a todos los mitos del origen. Brota de una estética escatológica, de la esperanza en una superación de la historia mediante la completa emancipación de todos los sentidos humanos, e intenta reconciliar al joven Marx con S. Pablo: «Pues el carácter *parcial*, ya sea del arte, ya sea de la historia, es aún un índice de una realidad no redimida: en ella se reconoce sólo a trozos. Pero al final de la historia, en el reconocimiento mutuo de los hombres y en la reconciliación de la naturaleza y el hombre, conoceré como soy conocido»[53].

No obstante, la atrevida tesis de Jacob Taubes desemboca en una cuestión en la que el final de la historia implica su nuevo comienzo: «la pregunta por una nueva ley de la tierra, una cuestión que ya no está en la frontera de lo estético, sino de lo político»[54]. Desde el punto de vista histórico encontramos aquí una dirección de la estética antirromántica de la modernidad, que, en contradicción con la prognosis de Hegel, y frente a los mitos del fin, aparece a mediados del siglo XIX y culmina en las vanguardias del XX, con la pretensión de que sólo el arte puede suponer un nuevo comienzo del mundo, en un proceso aparentemente incontenible. Esta tendencia se anuncia, más allá de lo político, en una determinación nueva de la percepción estética: «el genio no es sino la infancia reencontrada voluntariamente, una infancia dotada, para expresarse, de órganos viriles y espíritu analítico». Con esta famosa afirmación dio Baudelaire su significación moderna a la categoría estética de lo ingenuo, que por la misma época Ruskin pedía para la pintura: «el poder técnico entero de la pintura depende de que recobremos lo que puede llamarse la inocencia del ojo»[55]. ¡Ya no es la vuelta nostálgica a la niñez de la vida individual o histórica, la tarea y la oportunidad del

[52] En: *Poetik und Hermeneutik III* (1968), p. 660.

[53] Ibid., p. 718.

[54] Ibid., p. 713.

[55] Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne* (1859), en: *Oeuvres*, ed. la Pléiade, París 1951, p. 880 [trad. cast. de Alcira Saavedra: *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Col. Of. de Aparejadores y Arqtos. Técnicos, 1995]; Ruskin: *The Elements of Drawing*, citado en M. Imdahl, *Poetik und Hermeneutik II* (1966), p. 197.

arte moderno frente a una realidad alienada, sino la reelaboración consciente, analítica, de la originalidad y la plenitud sensible de una posible experiencia mundana! Lo que este giro significa para la estética de la poesía y la pintura modernas, es algo de lo que no necesito ocuparme aquí de nuevo[56]. Basta con aportar el paso que las vanguardias, antes y después de la primera guerra mundial, dieron, pasando de lo estético a lo político, para fijar en una revolución estética el nuevo comienzo de la historia bajo la dirección del arte. En el escrito programático de Balla y Depero *La reconstrucción futurista del universo* (1915) se proclama: «Nosotros, futuristas, queremos realizar esta fusión completa, para construir de nuevo el Universo; mientras lo conducimos a la más clara altura de sí mismo lo recreamos nuevamente. A lo invisible, lo inasible, lo imponderable e imperceptible daremos carne y huesos»[57].

La fusión de todas las artes con el fin de dominar la realidad en la obra total de arte, y elevar el arte a la forma de vida por excelencia, es el insuperable mito moderno del comienzo. Acepta literalmente la afirmación de Nietzsche, «sólo como fenómeno estético se justifica la existencia del mundo»[58], y recae sin sospecharlo en el intento de una realización de la metafísica del eterno retorno, cuya forma política fue en el siglo XIX la «revolución permanente». La tesis de que la gran revolución no quedaba cerrada como un acontecimiento único, sino que se prolongaba en una revolución permanente, se encuentra ya en todos los campos políticos[59]. La «revolución permanente» se convirtió, tras el fracaso de la revolución de 1848, en el grito de batalla del movimiento socialista[60]. A diferencia de las revoluciones burguesas del pasado, exige Karl Marx de las revoluciones proletarias del futuro: «se critican constantemente a sí mismas, interrumpen continuamente su propio curso, vuelven a lo aparentemente realizado para comenzar de nuevo... retroceden espantadas ante lo descomunal e indeterminado de sus propios fines, hasta que se crea una situación que hace imposible la vuelta»[61]. En lugar del mito del nuevo comienzo de la historia aparece el nuevo

[56] Ver sobre esto el capítulo sobre la *Aisthesis* en mi *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (nota 30), p. 42 s., 152 s. ; sobre la «desconceptualización de la mirada» el libro de M. Imdahl: *Farbe-Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München, 1987 (cap. IV de este libro).

[57] Citado según: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, ed. H. Szeemann, Aarau-Frankfurt, 1983, p. 268.

[58] Ver sobre esto O. Marquard: *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem* (nota 57), p. 47.

[59] Según Koselleck (nota 38), p. 761 s.

[60] Karl Marx 1850, según Koselleck (nota 38), p. 763.

[61] *Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte* (1852), MEW v. 8, p. 117 s.

mito del comienzo de la revolución mundial del proletariado, siempre intentado, superado e intentado de nuevo, pero al final incontenible.

Pero con ello regresa Marx a una estrategia que los mitos del comienzo de la Ilustración habían rechazado, y que cincuenta años después confirmó expresamente Georges Sorel, el filósofo de la huelga general en sus *Reflexiones sobre la violencia* (1908). La revolución definitiva, a la que convocó al proletariado como el único salvador que quedaba, tenía que ser una creación imprevisible (en el sentido del *élan vital* de Bergson): el mito, organizado por él mismo, de la lucha final. Un comienzo planificado y, paradójicamente, un comienzo, también, que retorna. Pues Sorel (uno de los pocos y grandes lectores de Vico) estableció la equivalencia entre el comienzo radical de la «gran catástrofe» y un *ricorso*: al proletariado le era adjudicado el papel del puro cristianismo primitivo para llevar a la humanidad a su origen olvidado. El mito final y radical de la modernidad necesitaba evidentemente también de un reaseguro. Lo buscó y encontró en los mitos del comienzo de la Ilustración, testimoniando así su inextinguible fuerza imaginaria.

3

La arqueología de la modernidad de Jean Starobinski*

Habent sua fata libelli. No se trata sólo de la historia cambiante del efecto, el olvido o la gloria; basta una lectura retrospectiva para hacer ver que una obra está bajo el signo de una importancia creciente o relegada al museo de la historia de la ciencia. La exposición global del «Siglo de las luces» que Jean Starobinski ha llevado a cabo en dos libros complementarios, magníficamente ilustrados, sobre el siglo francés (*L'invention de la liberté*, 1964) y sobre la revolución francesa, *1789: les emblèmes de la raison*, 1973), escritos con amplitud y elegancia para un público culto, apenas ha sido, por ello mismo, tomada en consideración por la investigación especializada; pero soporta del modo más brillante la prueba de una relectura. El brusco cambio de paradigma que ha puesto en cuestión y alterado en los dos últimos decenios la historia tradicional de la literatura y la interpretación filológica, ha afectado poco a la obra de Jean Starobinski, porque él mismo ha anticipado los intereses de los métodos modernos: la arqueología del saber, la crítica de las ideologías y la historia de la psique, la historia de las formas de vida y de los conceptos, la semántica histórica e incluso la semiótica.

La episteme clásica de la representación, para empezar por algún lado, ha sido reconocida e interpretada profundamente dos años antes de *Les mots et les choses* (1966). Sin embargo, mientras que en Foucault aparece caída del cielo y un buen día es desplazada por la episteme triádica del siglo XIX, como si la Ilustración temprana no hubiera significa-

* *L'invention de la liberté*, Ginebra, Albert Skira, 1964. *1789: les emblèmes de la raison*, Milán, Instituo Editoriale Italiano, 1973 [trad. cast. de J. L. Checa Cremades: *1789. Los emblemas de la razón*, Madrid, Taurus, 1988]. Este capítulo constituye el epílogo de Jauss a la traducción alemana del último libro. München, W. Fink, 1988 (citado: ER).

do una cesura histórica, Starobinski explica el proceso histórico de su formación y decadencia: su configuración por la Contrarreforma que en el alto barroco compensa, mediante la representación de la realidad en la apariencia estética, la evidencia evanescente de la presencia divina; su potenciación como representación de la representación (por ejemplo, en *Enseigne de Gersaint* de Watteau, donde la mirada del pintor se dirige a personas que observan su imagen); la formación de su instancia contraria en la *sensibilidad*, que, como nueva actitud estética centrada en el *placer* espontáneo, previo a la reflexión, consigue progresivamente el «juicio del sentimiento»; y, finalmente, la supresión de la representación propugnada por Rousseau y Diderot en la «fiesta iconoclasta» del teatro futuro, que opone al placer privado del espectáculo la idea renovada de la fiesta antigua colectiva, para superar, con el telón del escenario ilusorio, la separación de actores y espectadores, de ficción y realidad.

El cambio estructural de la representación pública cortesana por el espacio privado de una nueva forma de vida, que el sentimiento burgés erigió en instancia de la moralidad, es algo que ya Jürgen Habermas había descrito como orientación de la historia de la literatura. En esta perspectiva histórico-social traza la exposición de Starobinski, de modo independiente, una tendencia opuesta: mientras que el modo noble de vida y la ostentación principesca de las posesiones se van privatizando (el lujo se establece ahora en las pequeñas viviendas o apartamentos, en el refinamiento de la decoración interior, en la multiplicación de los pequeños palcos en la arquitectura teatral), el hombre privado se esfuerza, en cuanto hace fortuna, por aristocratizar su forma de vida. Por otra parte, Starobinski se aproxima mucho a la teoría crítica en los capítulos dedicados a los aspectos oscuros del Siglo de las luces, «las pesadillas de la razón». Si la recepción tardía de la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer significó de hecho un cambio de paradigma en la consideración de las épocas y sus consecuencias, el libro de Starobinski constituye la más variada demostración del cambio de la razón emancipadora (y del estudio del proceso de finales del XVIII aún por hacer).

Su característico arte de la interpretación es capaz de explorar no sólo el «descubrimiento de la libertad» en los cambios, apenas observables, de la actitud estética y moral en las obras maestras y en dispersos testimonios, sino también la otra cara, no luminosa, de la Ilustración. La pompa y prodigalidad de los grandes y pequeños soberanos degenera en la masa en rituales narcisistas, así como el final amenazador de la monarquía se siente como una pesadilla. Por otra parte, tiene lugar un proceso en el que la subjetividad que se despierta descubre su libertad primero en el acto del sentimiento («obrar y sentir») y luego en el acto

de la voluntad, no sin que se manifiesten síntomas de una nueva angustia, la angustia que produce la responsabilidad de la mayoría de edad. El proceso económico que la creciente burguesía lleva a toda la tierra para apropiarse de la naturaleza mediante la colonización, el comercio y la industria, como si fuera su posesión heredada (¡el examen universal de esa posesión es la Enciclopedia!), deja tras de sí un sentimiento de culpa, la mala conciencia de haber comprado el dominio del saber ilustrado por el precio de las fuentes naturales de la vida. Y cuando finalmente la fuerza total de la razón ilustrada y del sentimiento solidario estalle a la clara luz de la revolución, cuando toda autoridad y dependencia que ya no puede remitirse a una ley universal, caiga en la oscuridad, se aproxima el día en el que la unidad realizada de los Derechos del hombre y de la Voluntad general hagan un frente, surgido de su propio seno, frente al retorno de la oscuridad.

Los síntomas de la latente dialéctica de la Ilustración se revelan a una mirada que penetre en las profundidades de la autoconcepción de la época, tanto en el lado oscuro de las manifestaciones estéticas luminosas como en los motivos inconscientes de las formas de arte específicas del momento. El siglo XVIII que ha sido la preparación de la estética moderna en su reflexión sobre la obra y el efecto, en la fundamentación del placer estético y en el disfrute profundo de lo sublime (¡la historia de estos conceptos se ha enriquecido considerablemente!) produjo también en múltiples configuraciones de *placer negro* una estética de la negatividad. El estilo rococó que busca en lo decorativo, lo inesperado y lo extraño, una variedad que culmina en el placer de lo efímero (el instante perfecto que enseguida se desvanece), compensa con el hedonismo de la dispersión y de la protesta, el cansancio latente por el predominio del orden que se considera normal en el arte clásico y aun en el barroco. Watteau, que glorifica las fiestas quiméricas de la aristocracia, pero que también despide en sus precarios momentos culminantes, confiesa en la figura ridiculizada de su *Gilles* un sentimiento profundo de melancolía que testimonia el estado de ánimo en el hundimiento del mundo aristocrático en torno a 1789 (tal como lo refieren a Venecia Guardi y Tiépolo).

«Siempre placer no es placer» (Voltaire): incluso al hedonismo, que justifica el disfrute máximo como ejercicio de la libertad creadora, le sigue el desengaño y el hastío, y tras el exotismo de lo lejano aparece un «exotismo del mal» que hace ocultamente al espectador –como en el *Cauchemar* de Füssli– cómplice del mal. Es la fascinación por el *placer negro* que –remitido por Rousseau a la última exaltación de la virtud, y legitimado por La Clos y Sade en su inversión– promete transformar el dolor en placer. Lo que Starobinski ha encontrado en este reverso del

«descubrimiento de la libertad» de la Ilustración va desde el hallazgo del placer negativo en lo sublime a lo antipastoril, y hasta las fantasías carcelarias de Piranesi, las pesadillas de Füssli y las escenas de horror de Goya, en las que el espanto ante la muerte y la aniquilación ocupa el puesto del hastío al que se creía haberse sustraído en el *placer negro*. La misma dialéctica tiene lugar en la fascinación de la época por las ruinas. A mediados de siglo, tras las excavaciones de Herculano y Pompeya, se actualiza de nuevo la contemplación nostálgica por las grandezas degradadas en restos y por la simplicidad y totalidad de una existencia pujante perdida para siempre. Si la mirada sentimental, con su contraposición ingenua, descubre aún el consuelo de la aparente reconciliación de la naturaleza y la historia en las ruinas verdosas, al final la melancolía por las ruinas –con el surgimiento de la novela «gótica» y truculenta con sus fantasías de violencia, incesto y catástrofe– se transforma en un macabro juego de rituales de angustia que se mofan de la razón ilustrada.

Como si la destrucción de la naturaleza y los desvíos de la historia exigiesen su castigo, aparece en esta interpretación sintomática lo que Odo Marquard[1] más tarde ha descrito como «superjudicialización del mundo de la vida» del hombre emancipado, quien –en lugar de Dios– ha de ser juez y acusado al mismo tiempo, con un precio excesivo. La destrucción del Antiguo régimen se acompaña subliminalmente por un placer por la decadencia («pasion de finir») que, en sus emblemáticas figuras (Don Juan, Valmont) conduce a la autodestrucción, pero también por un no menos radical «placer por el comienzo» («passion de commencement») que Starobinski, en su análisis del ritmo solar de la revolución, atribuye a la misma energía. La destrucción del viejo mundo y la creación de uno nuevo coinciden de manera sorprendente en el cinismo de Roué de Sade, quien en *Placer negro* se apresura hacia su ruina como ocurre en la ira de las masas que empujadas por la angustia y la necesidad aniquilan los símbolos del feudalismo: «En el punto en que ambas fuerzas coinciden, late el negro corazón de la revolución y pare su caos creador. Ese es el lugar simbólico del regicidio; la estrella resplandeciente de los nuevos tiempos es sólo la réplica invertida» (ER, p. 34).

He insistido en esta atrevida interpretación porque la convergencia afirmada entre el libertino que se arruina en el mismo *Placer negro* y el asalto a la Bastilla que convierte en ruinas la fortaleza «gótica» del feudalismo, pudiera parecer a primera vista demasiado hermosa para ser verdadera. Es sin embargo una propuesta –la convergencia de dos energías

[1] *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart, 1981, p. 55.

epocales– de un intérprete que en otros lugares es sumamente cauteloso en la subordinación de las manifestaciones estéticas a los sucesos políticos, y, en ambos libros, desconfiando del principio armonizador del «espíritu del tiempo», elabora constantemente la no contemporaneidad de lo contemporáneo. La convergencia entre la «pasión de acabar» y la «pasión del comienzo» brota en este caso no tanto del poder sincrónico de un cambio en los acontecimientos, cuanto del desencadenamiento de fuerzas, de origen diverso e incluso antagónico, que desembocan en el mismo instante de un suceso y puede ser interpretada por la mirada analítica de modo diverso. El destino legendario del libertino ya había impregnado la era del barroco. En el mito de Don Juan no sólo queda incorporada el ansia insaciable de placer que transgrede todos los límites de la ordenación divina, sino que el sentimiento barroco de la vida asciende al máximo sacrilegio y se somete así a la más radical condenación. En la situación prerrevolucionaria, en vísperas de la crisis que puso fin al mundo feudal, podía el libertino, al poner en cuestión conjuntamente los límites del orden divino y los de la sociedad feudal, ser entendido como defensor de la libertad radical («libertino») y castigar la mala conciencia con el juicio imaginario de Don Juan y de Valmont: «Los hombres de 1787 (año de la ópera de Mozart) podían sin duda reconocer mejor en el rayo de Don Giovanni el último momento, el instante extremo de una existencia hecha enteramente de momentos huidizos; sabían por experiencia que el apetito insaciable de placeres disminuye, encuentra el reposo y suaviza con la muerte las incomodidades del tiempo» (ER, p. 29). Así adquiere la atrevida afirmación de Baudelaire «la revolución ha sido hecha por voluptuosos» su más profundo contenido histórico y psicológico, si se contemplan las figuras heroicas, y también rodeadas de escándalo, de Mirabeau o Danton.

En un tiempo en el que la ciencia de la literatura se mide por su legitimación metodológica, Jean Starobinski ha renunciado soberanamente a fundamentar teóricamente su nuevo planteamiento de una historia estética y psicológica, y ha tenido que resignarse a ser adscrito a la llamada «historia de ideas», aunque tal concepción, tal como la representó Lovejoy, queda superada en su modo de exposición. Cierto que ya Lovejoy había exigido captar el aspecto afectivo de las «ideas», el «pathos metafísico» de las «palabras sagradas» de una época y retroceder a su previa comprensión implícita. Sin embargo se atuvo –deudor del paradigma hegeliano del espíritu objetivo– a su representación de la «idea unidad», de la función unificadora y englobante de todas las manifestaciones culturales, lejos de la sospecha propia de la crítica de las ideologías, según la cual las tradiciones espirituales de ninguna manera son inmunes al dominio de los intereses materiales que pudieran alterar

el libre diálogo en el plano de las ideas. El apartamiento de la historia idealista del espíritu o de la historia de la cultura, y, en consecuencia, de la pretensión de una «explicación inmediata de las artes» es común a Starobinski y a la historia de las mentalidades (o formas de vida) que irrumpió poco después. Lo que le separa de la «nueva historia», o, dicho de otra manera, lo que lleva a cabo con su planteamiento psicohistórico, es el descubrimiento de actitudes latentes, su inclusión en el proceso social de las imágenes del mundo que se van configurando y la concreción de ese cambio de horizonte en los puntos de intersección de sus manifestaciones estéticas. De este modo logra hacer visible el movimiento diacrónico en la unidad sincrónica de la conciencia de la época, según las fronteras cambiantes entre la antigua estructura de una comprensión del mundo y la nueva.

La contribución, todavía en curso, de Starobinski a la investigación de las formas de vida del siglo XVIII, la aclaración mutua de «estilo de vida» y «clima estético», debería ser ahora ilustrada con algunos ejemplos de esos descubrimientos de cambio de horizonte que caracterizan la dialéctica progresiva de la Ilustración.

Cambio de época y conciencia de época aparecen en esta consideración del Siglo de las Luces como términos hermenéuticos, enfrentados dialécticamente. No es un suceso inicial notable que abre una época, con la expectativa enfática de algo nuevo, lo que modifica el mundo viejo de un golpe y de modo irreversible, sino que la progresiva separación de lo antiguo, en la percepción paulatina de un horizonte abierto de futuro, es lo que caracteriza el camino de la experiencia, con la que la razón, que se libera a sí misma, consigue la madurez. No es un cambio de época con una fecha, sino un paulatino cambio de horizonte con umbrales determinados, que al principio son observados y atestiguados por pocos, lo que marca este proceso en el que lo antiguo mantiene su resistencia frente a lo nuevo hasta el suceso final de 1789.

Lo antiguo es en esta perspectiva la ordenación cósmica, aún metafísica, y la forma de vida representativa del Barroco (que para Starobinski comprende el clasicismo francés). Lo nuevo se muestra ante todo en que el giro copernicano incluye ahora la comprensión del mundo y la experiencia de la naturaleza de estratos más amplios. Los físicos, geómetras y filósofos del barroco ganaron su batalla: se impuso la idea de la infinitud del todo y la descentración de la imagen antropomórfica del mundo en una conciencia general. En el modelo cósmico de la Ilustración, las nociones de «superior» e «inferior», las direcciones simbólicas de cielo e infierno, salvación y condenación, han perdido su sentido anagógico. Tanto si se piensa que Dios está fuera del espacio, como si el espacio es un atributo de la divinidad, la naturaleza en su totalidad cós-

mica es declarada incognoscible, el espacio cósmico es neutral, isótropo y homogéneo, de manera que ningún lugar tiene privilegio alguno sobre otro. Pero si el universo carece de centro y no tiene límites, entonces cualquier conciencia puede arrogarse el derecho de organizar el mundo mediante su propia actividad: «el punto de vista del individuo no es sólo el centro de una observación sino el punto de apoyo de una transformación activa» (IL, p. 115).

En esta línea contempla Starobinski la premisa última y más característica de la conciencia epocal de la Ilustración europea. Renueva nuestra visión de la comprensión del mundo y del *ethos* de la modernidad que ahora comienza. Comprende tanto el desarrollo económico y político como la liberación de la experiencia estética. El espacio neutral es el espacio de la técnica, del comercio, de la colonización y de la industria, de las fuerzas liberadas de la razón instrumental que se extienden por toda la tierra y dominan la naturaleza como su propia herencia. El descubrimiento de la subjetividad, la liberación y legitimación del individuo, pero tambien la salvación de la naturaleza en su totalidad, buscando encontrar y mantener en la poesía y el arte la correspondencia entre paisaje y sujeto sensible, esa es la nueva tarea y el ejercicio de la experiencia estética. Convergen en este punto el planteamiento de Starobinski y el tratamiento clásico, surgido de modo independiente, de Joachim Ritter acerca de la función de lo estético en la sociedad moderna: «la subjetividad ha emprendido conservar y actualizar lo que de religioso hay en el saber sobre Dios, lo estético en lo bello y lo ético en la moralidad, lo que está objetivado en el seno de la sociedad, y puede convertirse en meramente subjetivo»[2]. La *Invención de la libertad* de Starobinski aclara ampliamente las tesis de Ritter sobre el descubrimiento de la naturaleza como paisaje.

Un cambio de horizonte de la experiencia estética se aprecia por ejemplo en la arquitectura y los jardines, cuando hacia fines de siglo se transforman sus relaciones formales: «la fachada barroca, ricamente adornada, orgánica, viva, desembocaba en un jardín dispuesto geométricamente; la construcción clásica, en la que predominan la distribución geométrica, las conexiones y los planos, acaba en un parque en el que se despliega la naturaleza con su plenitud orgánica» (IL, p.205). En el estilo rococó, caracterizado como «barroco resplandeciente y miniaturizado», coinciden intereses estéticos de dos clases. La burguesía creciente se esfuerza en imitar el ideal aristocrático de la vida hasta en las cosas de uso diario, valora el adorno de los objetos que han perdido su

[2] 1963, ahora en: J. Ritter, *Subjektivität*, Frankfurt, 1974, p. 33.

finalidad, lo que para una aristocracia que ha perdido su función significa la transmutación de las formas simbólicas en objetos de placer. Pero tradición e innovación pueden cruzarse en la obra del mismo autor: el espíritu de la contrarreforma, que en las construcciones sagradas, tan numerosas, del sur de Alemania querían renovar el modelo del barroco italiano, seguía viviendo, como su última incorporación, en las misas de Haydn y Mozart, mientras que los cuartetos de cuerda del primero inician ya la autonomía del clasicismo vienés, y las óperas del segundo celebran, con el espíritu de la francmasonería, el triunfo de la ilustración sobre la oscuridad. Y cuando, finalmente, en las obras y proyectos de Boullé, Ledoux y Poyet, el «estilo revolucionario de la voluntad» impone un monumentalismo funcional, una nueva estética de la sobriedad sublime sustituye a la vieja estética del adorno complicado y deslumbrante, y un estilo prometeico opone el poder del hombre a la instancia de lo bello natural. En la pintura de Guardi, *La ascensión de un globo sobre el canal de la Giudecca*, se cruzan lo antiguo y lo nuevo de nuestra modernidad: el globo, emblema del surgimiento del «estilo de la voluntad» es objeto de asombro por parte de unas figuras enmascaradas de la sociedad rococó, que no sospecha que tal acontecimiento anuncia el final de su mundo con la ruptura de un futuro tecnológico que se impondrá con el imperativo de la transgresión de los límites, de la exigencia creciente de la voluntad en la infinitud del todo.

Hasta qué punto es titubeante este cambio hacia lo nuevo, lo demuestra la interpretación del mito de Pigmalión. Su popularidad podría responder al sentido emblemático según el cual el pintor es ahora el poseedor de lo bello, lo que hasta ahora correspondía al príncipe. ¿Quieren recordar con ello los pintores –como los filósofos de la Ilustración– que la propiedad debe ser un derecho fundado en el trabajo? Pero en contra tenemos que la estética inmanente de este arte surge en primer término de un hedonismo realista: el encanto de una «perfección hecha carne» oculta una carencia de tensión creadora, no tiende a la modificación de la convención y el orden social. El principio del placer no significa lo mismo para la clase feudal descendente y para la burguesía ascendente: «para el burgués, el placer no entraña la renuncia a un deber, a una tarea; es un acceso a una posesión mediante la que el hombre anuncia su interés dominante por los bienes de este mundo» (IL, p. 54). Aquí, y en otras partes, se confirma la ampliación artística y sociológica de la cuestión de la relación entre la obra y el receptor: el siglo de las luces es una época en la que, más que nunca, el mundo cerrado de la producción y el consumo de lo bello se abre al receptor de las artes. Es algo que confirma la crítica del arte a la que tiene acceso el público ilustrado. Desde 1737 exigen también las publicaciones de las

Academias a la hasta entonces única instancia del juicio estético, la «opinión del público ilustrado» a quien se invita a manifestar su opinión sobre los salones.

La línea divisoria entre lo antiguo y lo nuevo, que avanza imperceptiblemente, es pródiga en sucesos en la historia de los géneros artísticos. La venerable tradición de los idilios declina. Su último esplendor con James Thomson y Salomon Gessner vive de la ilusión de un renacimiento arcádico, pero despierta también la duda de si la famosa sencillez de la vida del campo puede disfrutarse sin el regusto de la mentira. La miseria de la existencia campesina hace su entrada con la pintura de Tiépolo, Greuze o Fragonard, pero ya el humo de las fábricas hace ver inequívocamente que el hombre se encuentra en estado de guerra contra la naturaleza. La naturaleza libre e intacta queda fuera de la actualidad del hombre; tiene que ser buscada en la sublimidad de los montes, en un antiidilio. La destrucción del mito bucólico es elevada a motivo de la época por Goldsmith y Gray, y hasta por el Goethe de *Werther*. La tormenta del lago en el epílogo de *Pablo y Virginia* es el último idilio del siglo. En su lugar aparece la utopía que proyecta en el futuro la felicidad de un mundo reconciliado, y también la actitud sentimental romántica que busca el acorde perdido del hombre y la naturaleza en la reflexión infinita de una «pasión de la ausencia».

Ya hemos hablado de la poesía de las ruinas y de su transformación desde la melancolía al *placer negro* de la novela truculenta. Aquí actúa la fascinación imaginaria por la escenografía medieval y el redescubrimiento de lo «gótico» por historiadores y amantes del arte. En la pintura histórica del siglo abundan las escenas de muerte; sin embargo, en el *Marat asesinado* (la «piedad jacobina», de David), y en su *Brutus*, parece que la conciencia epocal de la revolución descubre de nuevo la muerte: cumplimiento auténtico del juramento de libertad «que describe magníficamente la soledad fúnebre, para transmutarla en comunión según el imperativo universal del Terror y la Virtud» (ER, p. 70). En el estilo neoclásico se entrecruzan y limitan el mantenimiento y la renovación de la antigua herencia de manera intrincada. Para la sociedad de artistas de la Roma de fin de siglo, con influencia sobre toda Europa con sus estilos opuestos del barroco y el rococó (el llamado «clasicismo de Weimar» no es un movimiento autóctono, sino el vástago alemán), la vuelta a la antigüedad era mucho más que un periódico cambio de gusto. Surgía de una decisión libre y una elección reflexiva de la razón ilustrada que emprendía en las artes lo que la revolución de 1789 acometió con las instituciones políticas: parecía actuar la gran idea de un nuevo comienzo que buscase, políticamente, una legitimación mediante la república romana y, estéticamente, una vuelta a la revelación original, a la

simbiosis prístina de la naturaleza y arte. Con ello se observa en el neoclasicismo una clara línea de delimitación que va desde Füssli a Winckelmann (y a Goethe): en su crítica al concepto apolíneo de la belleza ideal, del lado luminoso del arte griego, exige una atención al lado oscuro reprimido, que Goethe rechaza como portavoz de la razón clásica, para acabar, sin embargo, en el pandemonium de su Segundo Fausto, exorcizando su propia sombra. En el punto culminante del neoclasicismo, la búsqueda de lo bello originario, de la naturaleza iluminada por el arte, se cambia en el conocimiento de la alteridad de lo antiguo, en la conciencia históricamente agudizada de que la verdad que una vez se abrió a los antiguos en lo bello, sólo se presenta a los modernos en el saber: «la poesía parece más capaz que la escultura o que la pintura de poder medir la distancia, la imposibilidad del regreso al origen, y, a partir de esa imposibilidad, se obtienen los grandes temas de la modernidad: el lirismo de la conciencia escindida, del recuerdo y del presente perdido» (ER, p. 92).

No es casual que las líneas de fuga de este nuevo horizonte de las artes confluyan, según esta consideración, en la sincronía de los años revolucionarios, pero que en ellos encuentren su fin o sean sustituidos por nuevos modelos y normas estéticas. Se confirma así brillantemente la hipótesis de trabajo de Starobinski, expuesta en esas dos obras, la diacrónica y narrativa *La invención de la libertad*, y la sincrónica y estructural *Los emblemas de la razón*, que hace de complemento: el año 1789 trae consigo una ruptura de época no sólo en la historia política de Europa sino también en el estilo y la actitud estéticas. La «pasión de acabar» y su correlato psicohistórico «la pasión del comienzo» se revelan así como el móvil común de la acción política y de la actividad estética, aunque los revolucionarios eran cualquier cosa menos estudiosos del arte, y los últimos no fuesen muy partidarios de los jacobinos (la «revolución estética» del primer romanticismo alemán fue una respuesta crítica a las expectativas desengañadas de la revolución y no su manifestación estética homóloga). La producción literaria y artística de la época revolucionaria francesa es, en la historia de la literatura y del arte, una confirmación notoria del dictum: *inter arma silent musae.* Sin embargo, sería una apuesta temeraria proponer lo contrario, que toda tradición literaria y artística encontró su fin con el Antiguo Régimen y que los momentos innovadores, que con frecuencia en el dominio de las bellas artes se aprecian de modo sólo retrospectivo, han de ser buscados en el cambio latente del sistema de normas estéticas, como signo de un nuevo comienzo.

Que Jean Starobinski ganó tal apuesta, se debe ante todo a su maestría en la interpretación sintomática, que, a la vista de la escasez de testi-

monios franceses del año 1789, echó mano de las obras literarias y artísticas de los contemporáneos de toda Europa (Guardi y Tiépolo, Goya y Füssli, Flaxman y Canova, Blake y Schiller, Goethe y Mozart, por nombrar sólo a los representantes más destacados) para hacer converger la ruptura epocal en la sincronía de correspondencias y divergencias de lo alejado espacialmente y sin embargo latentemente relacionado, con los sucesos históricos mundiales. Así puede mostrarse la misma apariencia de los tiempos, iluminándose mutuamene, desde el centro del «drama» que la revolución francesa inscribió en la historia, y desde la distancia de los testigos no implicados de modo inmediato en las fases de su constitución de sentido. Starobinski entiende reconstruir el drama de la escena francesa de 1789 a una nueva luz a partir de sus manifestaciones estéticas, gracias a su acceso característico, que él llama «emblemático». Lo que entiende por ello, y lo que de ello hay que aprender, lo muestra admirablemente su ya clásica interpretación de las festividades revolucionarias: «La fiesta revolucionaria, convocada en un marco ocasional, es un acontecimiento de un día que pasa, pero que quiere hacer época. En eso se diferencia de las fiestas de la nobleza y su brillo efímero, que se extingue sin dejar huella» (ER, p. 59). Tras el primer acto de la libertad realizada, el «lenguaje de los principios universales» asumió la tarea de poblar de nuevo con símbolos el espacio abierto, pero vacío; sin embargo el cambio de la libertad absoluta al terror de las puras convicciones hizo descubrir pronto que el lenguaje de los principios escondía siempre el poder de los intereses. La interpretación emblemática exige interrogar los signos de los tiempos de modo «psicohistórico», para reconocer en sus imágenes y mitos los representantes de una fantasía colectiva. Precisamente su carácter indeterminado condiciona la fascinación de su amplia difusión, porque actúan en el plano de lo preconsciente, en el que la interpretación de lo dado y la creación de una nueva realidad son casi inseparables.

El desideratum de captar y exponer los cambios en la historia de las artes de modo no sólo narrativo, sino también sincrónico, ha sido en los dos últimos decenios una pretensión de casi todas las teorías más significativas y renovadoras, pero, por lo que veo, casi sólo lo ha logrado Jean Starobinski, aunque no se le ha reconocido. Su paradigma supera a las metodologías influyentes en el paso que va de los postulados teóricos a la aplicación real, por su tesis de que la consideración diacrónica siempre tiene que incluir a la sincrónica, si se quiere penetrar en el plano de la constitución de sentidos. Incluso la lucha abierta entre semiótica y hermenéutica se disuelve en una relación cooperativa si la semiótica estructural no se conforma con el inventario y descripción sistemática del «código» cultural, sino que llama en su ayuda a la

hermenéutica histórica y crítica para comprender las «señales de un tiempo» de modo emblemático, es decir, como signos que interpretan lo ya dado y al mismo tiempo dan lugar a una nueva realidad. Proceder así exige por otra parte apropiarse de la vieja máxima hermenéutica, según la cual una descripción presuntamente objetiva, supone necesariamente el instrumento subjetivo de la pregunta y la respuesta, y que nuevos conocimientos surgen de cuestiones todavía no planteadas. Esto lo muestra del modo más claro el último capítulo de los *Emblemas de la razón* con su nueva interpretación de la *Flauta mágica*. Lo que se juega entre las tres parejas y el conflicto entre luz y oscuridad que se resuelve en el nuevo espíritu de la razón ilustrada, soluciona también la cuestión política de cómo puede ser humanizada la fuerza de lo irracional, una cuestión sólo hoy reconocible en su total amplitud, y que en el horizonte de 1787 no es un anacronismo, porque su legitimidad ha sido ganada por la mediación de los dos horizontes.

La ilustración europea, con la revolución francesa como su época culminante, no es para Jean Starobinski ni el país imaginario de sueños revolucionarios ni el fantasma de los miedos neoconservadores, sino un «proyecto inacabado», que coloca su prehistoria de nuestra modernidad al lado de las empresas paralelas de Adorno, Benjamin y Habermas, sin que baste alabar una obra que en el fondo se ignora.

4

El arte como anti-naturaleza. El cambio estético después de 1789

a Odo Marquard en su
60º aniversario

I

«Si fuera cierto el hecho, si fuera cierto el caso extraordinario de que la legislación política se ha trasladado a la razón, de que el hombre se respeta y trata como fin por sí mismo, de que la ley ha ascendido al trono y la verdadera libertad es el fundamento de la construcción del Estado, en ese caso diría adiós para siempre a las Musas y dedicaría toda mi actividad a la más soberana de todas las obras de arte, la monarquía de la razón. Pero ese hecho es más que dudoso. Estoy tan lejos de creer en el principio de una regeneración de lo político, que los acontecimientos de la época más bien me quitan todas las esperanzas para siglos»[1]. Así escribía Schiller el 13 de julio de 1793 al Duque de Augustenburg, el año de la ejecución de Luis XVI, de la prisión de los girondinos y del comienzo inmediato de la dictadura de Robespierre. Esta famosa carta es notable en muchos aspectos. Es testimonio de las altas expectativas con las que los poetas y filósofos alemanes habían saludado los sucesos de 1789 como cesura de la historia mundial y cambio de época por excelencia, como «la aurora del espíritu rejuvenecido». Testimonia también que tal experiencia –«el placer juvenil de la nueva época»– fue vista desde el lado alemán como un cambio en el reino de la política y de la filosofía[2]. Según

[1] En: *Die französische Revolution im Spiegel der deutschen Literatur*, ed. C. Träger, Frankfurt, 1975, pp. 260-270, aquí p. 264.

[2] G. W. F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Obras (Suhrkamp), V. 8, Frankfurt, 1970, p. 12 [trad. cast. de E. Ovejero y Maury: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, La Habana, Instituto del Libro, 1968].

las conocidas palabras de Hegel en sus *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, dos pueblos han aportado el cambio de época: el alemán y el francés. «En Alemania, este principio ha avanzado como pensamiento, espíritu, concepto; en Francia, como realidad»[3]. Pensamiento y acción, teoría y praxis coinciden en la esperanza de que la revolución espiritual ha de completar lo que la revolución material inició, y esto tanto más cuanto que la razón política de la historia, al cambiar por la forma jurídica de la libertad, naufragó en el reinado de la virtud y el terror.

Pero la carta de Schiller es testimonio de un tercer problema, cuando traduce la aporía de la razón política en el siguiente enunciado: «se tiene que empezar creando ciudadanos para la constitución, antes de dar una constitución a los ciudadanos». Es esta la *crux* de una inevitable dictadura educadora: «que los esclavos tienen que ser *libres* para su liberación, antes de que puedan ser libres»[4]. Hay, pues, que encontrar una salida para este dilema que evite la Escila de la coacción estatal («hay que obligar a los hombres a que sean libres», de Rousseau) y la Caribdis de la libertad autógena del individuo. Sin embargo, para Schiller tal solución no puede ser «un asunto de la cultura *filosófica*, sino preferentemente de la cultura *estética*». Su medio de conseguir el carácter sin necesitar al estado es el camino de la formación estética en el estado estético, que un año después describirá en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1794). Su esperanza en una revolución estética la fundó Schiller en la confianza en la fuerza del juego libre, para liberar al hombre de las coacciones y dependencias de lo político. Tal idea no tiene que parecer hoy tan extraña si se piensa en el privilegio de la educación estética. Puesto que no puede ser forzada, sino que descansa en el aprendizaje y la aceptación libres, y por ello el desarrollo de la personalidad no debe buscarse (como en el modelo del *Emilio* de Rousseau) en una educación natural alejada de la sociedad, sino que tiene que encontrarse en la libre colaboración del juego (en palabras de Schiller: «sólo así puede la belleza proporcionar un *carácter sociable*»).

Así se explica lo que en la solución de Schiller hay a primera vista de paradójico: la cultura estética, el trato con la belleza de las artes libres que el estado racional pleno economizaría como la «más exquisita de las obras de arte», debe servir precisamente para formar a los ciudadanos no ilustrados. El reparto ideal de poder entre pensamiento y acción, teoría y praxis, adquiere aquí una nueva configuración. Es la oposición entre lo político y lo estético la que debe ser resuelta en un

[3] *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Obras, v. 20, p. 314 [trad. cast. de Antonio Elorza: *El hombre unidimensional*, Barcelona, Seix Barral, 1969].

[4] Según H. Marcuse: *Der eindimensionale Mensch*, Neuwied-Berlin, 1967, p. 60.

proceso de formación, mediante una «revolución estética» pacífica. Si el tiempo de la Revolución Francesa *–inter arma silent musae–* no había dejado surgir obras bellas de arte, y menos una estética, que pudiera igualarse a la cultura política[5], se destaca en la misma época la cumbre del clasicismo alemán, gracias a una cultura estética que surge de un nivel bajísimo de la vida política. ¿No se tratará quizás de ganar de la necesidad alemana de la política la virtud de la estética que diese una salida a la necesidad francesa: la impotencia de la razón desde el punto de vista cosmopolita?

Con tal cuestión se reconstruye la situación en la que la filosofía y la poesía del Idealismo alemán asumieron el proyecto inacabado de la Revolución Francesa como el mandato de la hora. Lo que de ahí se deduce lo ha expuesto de modo espectacular Odo Marquard en su libro reciente, aunque redactado hace treinta años: *Idealismo trascendental, filosofía romántica de la naturaleza, psicoanálisis.* Es un proceso de autorización progresiva del no-yo –lo otro de la razón– como consecuencia de la despotenciación de la filosofía trascendental, en el que se dibujan tres fases: la vuelta a la estética, la vuelta, tras su fracaso, a la filosofía natural, y, finalmente, el desencantamiento de la naturaleza en la figura de un incremento de la represión del impulso natural. El giro alemán hacia la estética responde al fracaso de la revolución política: «cuando la historia conduce a la realidad molesta, y su filosofía a la negación de la historia, el arte constituye para el filósofo lo más elevado» (Schelling), porque le abre lo más sagrado[6]. La cita de Schelling muestra por

[5] En lugar de ello surge aquí por vez primera un movimiento cultural revolucionario del que procede la moderna tensión entre arte comprometido y arte autónomo, como dice B. Steinwachs. Ver: *Epochenbewusstsein und Kunsterfahrung,* München, 1986, esp. p. 47 s.: «La praxis artística de los años de la revolución francesa está o a la sombra de las convulsiones políticas, sociales y económicas, o al servicio de las tendencias culturales revolucionarias que encuentran ante todo su expresión en el nuevo programa de formación social en las loas y fiestas de la nueva sociedad, y, en el ámbito de las formas artísticas, en la arquitectura, la música, la retórica y la lírica política». Ver también K. Stierle (en: *Poetik und Hermeneutik XIV: Das Fest;* ed. W. Haug-R. Warning, München: W. Fink, 1989, p. 486): «Si la época de la revolución francesa no produjo grandes obras de arte, puede deberse en el fondo a que la fiesta, en la que la realidad diaria (una realidad de desorden, poder ciego, escasez y error) encontró su expresión estética sublimada simbólicamente, concentró todas las energías estéticas de la época». Y si, por otra parte J. Starobinski (ver cap. 3) mostró que en el año 1789 el cambio de estilo de la experiencia estética fue también un cambio de época, ello fue posible porque incluyó obras de contemporáneos de la literatura y el arte europeos: así el horizonte de lo nuevo se hace más reconocible en la distancia que en el escenario del acontecimiento mismo.

[6] O. Marquard: *Transzendentaler Idealismus, romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse,* Colonia, 1987, p. 142. Se cita en el texto la página.

qué en Alemania se atribuye a la Estética, experiencia reflexiva del arte, el lugar preferente en la filosofía, ya desde la tercera crítica kantiana: «no interpreta el arte para comprender el arte, sino para comprender el mundo. Y no interpreta al artista para comprender al artista, sino para comprender al hombre» (p. 136). Después de Kant ha recibido la Estética, sobre todo con Schelling, el papel de la filosofía de la historia. Por eso se ha exigido demasiado a la Estética con su tarea de completar la historia. Se necesitaba «para salvar la historia, que no puede salvarse a sí misma, salvarla mediante lo otro de la historia» (p. 156), una fuerza salvadora más fuerte: la razón inconsciente de la naturaleza. La filosofía romántica de la naturaleza naturalizó la historia y, con ello «historizó» la naturaleza. Descubrió en la naturaleza un pasado que no es un pasado histórico-político, y que, en tanto que razón inconsciente, en tanto que presencia consciente de lo inconsciente, necesita del arte para poder actualizarse y ser experimentada en su ser otro. La Filosofía de la Naturaleza de Schelling se convierte así en Estética de la naturaleza, que otorga al arte la nueva determinación de no imitar ya a la naturaleza, sino de ser su misma presencia histórica (p. 169).

El cambio hacia una filosofía de la naturaleza para salvarse del pesimismo histórico se compró mediante una presuposición optimista. Se pensó que lo inconsciente, la experiencia estética de la naturaleza, de lo que se esperaba la salvación tanto del yo como de la historia, era lo «sagrado» (p. 159). La estética romántica de la naturaleza excluyó lo simplemente impulsivo y no ideal de la misma. Negaba la carencia de finalidad, la prodigalidad y la destrucción de una naturaleza que se autorreproduce incesantemente, su forzosidad repetitiva, su indiferencia frente al individuo y ante el destino del bien y del mal. «¿Qué es la vida del hombre si se le quita lo que el arte le ha dado? Un espectáculo continuo de destrucción», escribía Schiller a Körner: «Encuentro tal pensamiento especialmente profundo, pues si se prescinde en la vida de lo que sirve a la belleza, sólo queda la necesidad» (p. 202). El retorno del impulso natural reprimido es por eso la amenaza que desde el principio gravita sobre la estética romántica de la naturaleza. Se impone en su desencantamiento progresivo, cuando la estética se reduce a una «visión de la realidad»: «La naturaleza pierde el carácter de fenómeno estético, pierde los atributos de la harmonía, de su referencia al yo, de la finalidad, de la racionalidad histórica y la santidad orgánica» (p. 199). Tras la naturaleza hermosa y bondadosa aparece una naturaleza fea y enemiga: «el fracaso de su encantamiento estético la deja desnuda en su ser residual: el conjunto de las mortalidades no resueltas históricamente por el hombre» (p. 4).

Odo Marquard ha investigado este desencantamiento de la naturaleza romántica, especialmente en las manifestaciones literarias de una esté-

tica moderna del fracaso, de lo sublime y de la ironía, por ejemplo en Schopenhauer y Nietzsche, los filósofos de una filosofía desencantada de la naturaleza impulsiva. Sin embargo, ha dejado de atender a una tendencia opuesta que yo quisiera aclarar en las siguientes consideraciones. La poesía que hace consistir su postura en el fracaso de la vuelta a la naturaleza misma (como puede mostrarse en los modelos fundamentales en la época del «dolor cósmico») no ha sido la última y más auténtica palabra de las vanguardias postrománticas. Al fracaso de la vuelta de la naturaleza sigue –de modo programático por primera vez en Baudelaire– el rechazo de una estética basada en la naturaleza en general. Se le retira ahora la secular pretensión de ser la última instancia de lo bello, verdadero y bueno. La estética de la modernidad transforma el atrevido intento de una vuelta romántica *a* la naturaleza, en un giro *contra* la naturaleza. El arte deberá fundamentarse como antinaturaleza. En la era que comienza, de una alianza del arte y la industria, la actividad estética del hombre será el compendio de su plena autonomía[7]. El cambio estético posterior a 1789, que empezó compensando «la pérdida de la racionalidad histórica con la ganancia de una naturaleza sagrada que se transfigura en salvación» (p. 4), se trocó, tras el fracaso de la esperanza romántica, en una progresiva expulsión de la naturaleza del ámbito de la estética. La estética romántica de la naturaleza culminó en una estética sin naturaleza; el pesimismo histórico de fines del XVIII en un pesimismo «natural» del XIX, que, sin embargo, no sería la última palabra de la estética de la modernidad.

La siguientes observaciones pretenden situar en el centro la radical inversión del valor de la naturaleza llevada a cabo por Baudelaire. Se ocuparán primero de los signos de una despotenciación previa de la naturaleza: el desmontaje de lo bello natural y la retirada de lo sublime, y luego del posterior giro estético, el regreso de una naturaleza ya no *imitada* sino *diseñada*, que introducirá la estética del siglo XX.

El cambio desde la confianza en una naturaleza legítima a la experiencia de un poder amenazante, incluso mortal, se puede rastrear en el rostro de Jano del culto revolucionario al «Ser supremo», que tanto en su escenificación atea como deista fue, al mismo tiempo, culto a la razón y a la naturaleza. A la «suprema inteligencia, alma de la naturaleza, que tal vez es la naturaleza misma», se dirigían las plegarias filosóficas[8].

[7] Ver sobre esto: G. Maag: *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen*, München, 1986.

[8] Citado por A. Aulard: *Le culte de la raison et le culte de l'être suprême*, París (2), 1975, p. 103 s. En lo que sigue me baso en G. Von Graevenitz: «Mythologie des Festes, Bilder des Todes», en: *Poetik und Hermeneutik XIV* (nota 5, p. 534) y en su libro: *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*, Stuttgart, 1987, esp. p. 165 s.

La fiesta del 10 de agosto, «fiesta de la unidad y de la indivisibilidad de la República» abría la primera estación en la que de las ruinas de la Bastilla se había erigido un «pozo de la renovación» con la figura de una diosa vestida de Isis, de cuyo pecho el presidente de la fiesta, Hérault de Séchelles, recogía agua en un cáliz, bebía y lo pasaba a los diputados. Esta comunión republicana, que sustituía ostentosamente a la cristiana, ponía la divinidad anticristiana de la naturaleza en el lugar del dios trinitario cristiano y al presidente republicano en el del sacerdote mediador de la gracia. Después de la comunión republicana en el «pozo de la renovación» llevaba el camino al arco de triunfo con el relieve de las cabezas guillotinadas, y luego a la estatua de la libertad frente a la guillotina. Frente al símbolo de los enemigos internos estaba el de los externos en la figura de un Hércules que aplastaba la hidra de la coalición guerrera (cuarta estación). La última estación acababa con un recuerdo en el monumento de los héroes muertos de la Revolución, a su sacrificio. Esta serie de estaciones actuaba como la demostración de una lógica mortal revolucionaria. La fiesta que empezaba con el signo del regreso de una religión de la naturaleza de inspiración neoplatónica, provocaba, con las imágenes del terror y del sacrificio revolucionario, la impresión de que la fiesta de la vida renovada era también una fiesta de la muerte que lo abarca todo. En palabras de Gerhart Graevenitz, a quien sigo en esta exposición: «La confrontación de las ideologías simbólicas con la cotidianidad revolucionaria de la muerte produjo una especie de frontera crítica en la que el cálculo propagandístico se desequilibró en un ritual de la muerte dominadora».

II

La línea de retirada de la belleza natural se puede rastrear paso a paso, tras la culminación del romanticismo en la conciencia creciente de que la contradicción entre la naturaleza en cuanto objeto de la ciencia, la técnica y la industria, y la naturaleza como compendio de lo bello y sublime, es irresoluble: «Es una afirmación verdadera y terrible: el interés de la cultura y el interés de lo bello, si por tal se entiende lo bello inmediato de la vida, están en guerra entre sí, y cada paso adelante de la cultura es un paso mortal en las flores que florecen en el suelo de la belleza ingenua... Este flujo (del progreso cultural) traerá en el último valle las sustancias corrosivas de la cultura sin su contraveneno».

A tal visión estremecedora llegó Friedrich Theodor Vischer en el año 1857. Veinte años antes había creído aún poder derivar una estética moderna del desarrollo inmanente de lo cómico y sublime a partir

de lo bello. Ahora tiene que confesar que tal intento ha fracasado y que hay que abandonar el capítulo sobre la belleza natural en su *Estética* de 1857[9]. Así se confirma una sospecha expresada por Kant ya en 1790 en su *Crítica del juicio*. En tal libro lo bello natural cedía tras la determinación de lo sublime. El agrado desinteresado por la belleza natural conserva el antiguo concepto mundano de una teoría contemplativa, mientras que el placer negativo de lo sublime es el resultado del enfrentamiento con la «naturaleza bruta», ilimitada y sin objetivos. Lo propiamente sublime no tiene para Kant su fundamento en un objeto de la naturaleza, sino sólo «en nosotros y nuestro modo de pensar que, con la representación de la naturaleza, da lugar a la sublimidad» (parag. 23). Lo que de ahí podía seguirse lo predecía Kant ya en 1790, en una asombrosa anticipación del futuro amenazador de la Ilustración:

«Una época posterior siempre estará menos cerca de la naturaleza, y finalmente, sin los ejemplos permanentes de ella, apenas será capaz de formar un concepto de la feliz conjunción, en uno y el mismo pueblo, de la imposición legal de la más alta cultura y la fuerza y rectitud de la naturaleza libre que siente su propio valor» (parag. 60).

Ya había diagnosticado Rousseau la contradicción entre civilización y naturaleza como último fundamento de la escisión de la existencia ciudadana y la natural, y había propuesto nuevos caminos para curar el mal de la sociedad desnaturalizada. Al final de la Ilustración también la instancia íntegra de salvación para Rousseau, su evangelio de la naturaleza bondadosa y materna, sucumbe a la experiencia de una alienación inextricable. La enemistad de la naturaleza en la moderna estética, que ahí tiene su origen, y ha sido explicada por Baudelaire con frecuencia, tiene su origen latente en autores de la contrailustración como Sade y De Maístre, pero también en una «Poética del cristianismo», elaborada por el romanticismo, y, no en último término, por la *Estética* de Hegel.

En la filosofía del exacerbado egoísmo de Sade, la lucha contra Dios y la moral es llevada primero en nombre de una naturaleza que tiene que destruir para poder crear[10]. Según esto, el crimen mismo sería acorde con el espíritu de la naturaleza, porque no puede haber crimen contra la naturaleza. Sin embargo, de ahí se deriva un conocimiento fatal: si el libertino, al que Sade proclama como «hombre enérgico», como compendio de energía, puede disfrutar de su crimen, e incluso de

[9] Fr.Th. Vischer: *Über das Erhabene und das Komische,* intr. de W. Oelmüller, Frankfurt, 1967, pp. 8, 23-24.

[10] Según M. Blanchot: *Lautréamont et Sade*, París, 1963, esp. p. 39 s.

su propia destrucción, autoriza con ello contra su voluntad a la naturaleza para una nueva creación. Y así también ella es al final aborrecible:

«¡Oh tú, poder ciego y loco! Aun cuando yo hubiera extirpado de la tierra todas las criaturas que la pueblan, quedaría tanto más lejos de mi objetivo. Pues sólo te habría servido a ti, madre desnaturalizada, pues toda mi aspiración se dirige a vengarme de tu estupidez y maldad que hacen sufrir a los hombres, mientras nunca les proporcionas medios de liberarse de los abominables impulsos que tú misma has despertado en ellos».

La segunda autoridad de este antinaturalismo dirigido contra Rousseau, con lo que ya se inaugura la contrailustración, fue Joseph De Maistre. A él ha acudido sobre todo Baudelaire para rechazar el concepto romántico de naturaleza, y con ello ha cargado a la modernidad estética con una legitimación conservadora. La crítica de De Maistre a Rousseau[11] culminó en la vieja explicación cristiana, renovada, (rechazada por Rousseau) del pecado original, que no sólo corrompe a la primera pareja humana, sino que también transforma la naturaleza bella en naturaleza fea y mala. Baudelaire vio ahí la más profunda explicación del lado nocturno de la naturaleza humana, de donde se sigue que lo bello en la conciencia de la modernidad no puede encontrar su medida en lo natural, y menos en el ideal clásico de la ingenuidad. Más bien, esta naturaleza corrompida desde el principio, debe ser superada en lo estético y en lo moral por lo artificioso[11a]. Así se remite a la Biblia la explicación de la relación entre el hombre y la naturaleza.

El famoso versículo de la historia de la creación: «y vio Dios todo lo que había hecho, y vio que era muy bueno», no debe evidentemente ocultar que la comprensión cristiana de la naturaleza procede de la colocación del hombre adamítico en el jardín del Edén, lo que da lugar a dos diferentes interpretaciones: el encargo de trabajar y conservar la naturaleza del jardín del Edén (Génesis 2, v. 15), o someter la tierra y dominar todas sus criaturas (Génesis 2, v. 26). La Biblia misma legitimaba del mismo modo al hombre como guardián y amigo de la naturaleza y como su dominador, o incluso su enemigo. Esta relación ambigua con la naturaleza del mundo cristiano aparece de nuevo en la melancolía de la subjetividad romántica.

[11] Joseph de Maistre: *Les Soirées de Saint-Petersbourgh*, París, 1960, p. 53; ver M. H. Abrams en: *Poetik und Hermeneutik II*, ed. W. Iser, München, 1966, p. 121 s., y R. Herzog en: *Poetik und Hermeneutik III*, ed. H. R. Jauss, München, 1968, p. 601.

[11a] Ver B. Steinwachs: «Gibt es eine christliche Ästhetik?», en: *Antike in der Moderne*, ed. W. Schuller, Constanza, 1985, pp. 307-320.

Ese es el precio que tiene que pagar Chateaubriand en el *Genio del cristianismo* de 1802, cuando se trata de salvar la fe perdida en la Ilustración mediante una demostración estética de Dios. Que la religión cristiana es más verdadera que la de la antigüedad pagana, puesto que la belleza de la tierra remite al Dios creador, es algo que sin embargo no es evidente por la belleza natural. Una estética moderna, que quiera afirmarse como cristiana, tiene que dejar tras de sí tanto el concepto antiguo de naturaleza como el rousseauniano. Tiene que conceptuar lo bello y lo moral como «una naturaleza corregida» y, por lo tanto, sacrificar el acuerdo ingenuo del yo y la naturaleza en una reflexión sentimental. El héroe romántico solitario sólo puede, según Chateaubriand, sentir el ideal de la belleza en la negación del presente[12], en la idealización del pasado que ya no está abierto a futuro alguno. La experiencia melancólica de la naturaleza se pierde en el dolor cósmico de René, el Werther francés, en la indeterminación de un *ennui* (es la palabra francesa de moda) que gira en torno a sí mismo de modo narcisista.

Hegel, contemporáneo de Chateaubriand, radicalizó las posiciones intermedias de la estética romántico-cristiana. Sus *Lecciones sobre estética* de 1835 establecen de entrada la exclusión de lo bello natural («hasta ahora la primera existencia de lo bello»)[13]. La pregunta provocadora de Hegel: «¿Por qué es la naturaleza necesariamente imperfecta en su belleza?» contradice una secular tradición y da el carpetazo final al principio clásico de la «imitación de la naturaleza». Para la conciencia de la modernidad sólo la belleza artística, «la belleza nacida del espíritu y renacida por él», puede ser el verdadero objeto de una estética merecedora de su nombre: «desde el punto de vista formal, es una mala idea la ocurrencia del hombre de ser más elevado que cualquier producto natural; pues en tal idea está siempre presente el espíritu y la libertad». No podía ser explicado de modo más brusco ese rebajamiento de la naturaleza, que para Hegel es ahora «lo otro del espíritu». Al mismo tiempo, se dice adiós históricamente, en la estética de Hegel, a lo sublime.

La «religión de lo sublime» es propia del pueblo judío, la «forma simbólica del arte» es propia de la primera de las tres edades del arte, de donde se sigue que tampoco lo sublime es adecuado a la experiencia de la con-

[12] «En último término, las imágenes preferidas de los poetas, que se inclinan a la ensoñación, están casi todas formadas de cosas negativas; así el silencio de la noche, la sombra de los árboles, la soledad de los montes, la paz de los sepulcros, que no son sino la ausencia de ruido, de luz, de hombres y del trabajo de la vida», *Génie du Christianisme* II, ii, cap. 10.

[13] *Ästhetik*, ed. F. Bassenge, Berlín, 1955, p. 49, y también pp. 50, 57, 172 [trad. cast. de A. Brotóns Muñoz: *Lecciones sobre estética*, Madrid, Ahal, 1989].

ciencia contemporánea. Si, según esto, sólo queda lo bello artístico como «primera existencia de lo bello», entonces tampoco le atribuye Hegel la más alta modalidad de la verdad. Puesto que, en opinión de Hegel, la filosofía, es decir, el pensamiento y la reflexión, desborda las bellas artes, tenía que formular su tesis, tristemente célebre, del fin del arte. Pero, en una historia ampliada de la experiencia de lo natural, me parece más consecuente mantener que la determinación hegeliana del principio de la industria como «lo contrario de lo logrado por la naturaleza», lo asume ahora la función poética que desde siempre le ha correspondido al arte[14]. Pues «en la industria es el hombre mismo el fin y trata la naturaleza como algo que le está sometido, en lo que imprime el sello de su actividad. El entendimiento es ahora audacia, y la habilidad es mejor que el valor natural. Así vemos a los pueblos liberados del temor a la naturaleza y a su servicio esclavo»[15].

El paso que aún falta por dar, atribuir al producto del trabajo humano –que en analogía con el arte «imprime ahora en la naturaleza el sello de su actividad»– la dignidad autónoma de lo bello, lo da el joven Marx. En los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844 adquiere el concepto de *trabajo* su máxima significación. Si el trabajo en cuanto cumplimiento de la servidumbre, según el concepto antiguo, está subordinado a las musas contemplativas de la libertad (la teoría como acceso a lo verdadero, bueno y bello), el trabajo será ahora subordinador de toda actividad humana y quedará elevado a la función de «autoproducción del hombre»[16]. Y, si esto no era bastante, creía el joven Marx reconocer también en la determinación social del trabajo la oportunidad de una reconciliación del hombre y la naturaleza:

> «La esencia humana de la naturaleza está ya en el hombre socializado, pues ahí es ella, para él, un *lazo* con el *hombre*, en tanto que ser para otro y del otro para él, y en tanto que elemento vital de la realidad humana. Sólo aquí es la naturaleza *fundamento* de su propia existencia *humana*. Sólo aquí se ha hecho para él su existencia *natural* existencia *humana*, y la naturaleza hombre. Por lo tanto, la sociedad es la unidad esencial completa del hombre con la naturaleza, la verdadera resurrección de la naturaleza, el naturalismo realizado del hombre, y el humanismo realizado de la naturaleza».

[14] En su crítica al principio de imitación, Hegel une la producción técnica y la estética: «en este sentido el invento de cualquier instrumento técnico tiene más valor, y el hombre puede estar más orgulloso de haber inventado el martillo, las tenazas etc., que de producir obras imitativas de arte» (ibid., p. 86).

[15] *Philosophie der Geschichte*, Frankfurt, 1970, v. 12, p. 237 [trad. cast. de José Gaos: *Lecciones sobre Filosofía de la Historia Universal*, Madrid, Rev. de Occidente, 1974].

[16] *Die Frühschriften*, ed. S. Landshut, Stuttgart, 1971, pp. 237, 245 [varias trad. castellanas].

Con esta tesis entusiasta se afirma nada menos que la misma naturaleza, que en el proceso moderno de industrialización es rebajada y explotada como simple materia, puede resucitar como naturaleza humanizada. La condición de tal reconciliación utópica (interpretación de este texto famoso a la que no siempre se ha atendido) consiste en que la extrañeza de la naturaleza sólo puede ser superada cuando, mediante el trabajo, la naturaleza sea apropiada no sólo como objeto, sino también como lazo del hombre con el hombre, si es que la humanización de la naturaleza en el trabajo libera al hombre como ser social. El nuevo *pathos* del trabajo, según esto, para Marx, tiene un fundamento tanto instrumental como intersubjetivo: la apropiación de la naturaleza debe hacer que el trabajo sea la obra propia del hombre, y al mismo tiempo recuperar los lazos de solidaridad entre hombre y hombre. Así, el atributo de la belleza es sustraído a la naturaleza primera y atribuido a la naturaleza segunda, obra del hombre social. Por lo mismo se diferencia el hombre del animal: «El animal se forma sólo según la medida y las necesidades de la especie a la que pertenece, mientras que el hombre sabe producir según la medida de cualquier especie, y sabe invertir en el objeto la medida que le es inherente y en cualquier circunstancia: el hombre forma también por ello según las leyes de la belleza»[17].

El Marx tardío ha abandonado este elevado concepto del trabajo que, como participación en la humanidad que se produce a sí misma históricamente, debía avanzar sobre la *Volonté générale*, garantizadora de la identidad en la teoría de Rousseau. No tenía que mantenerlo cuando Marx reconoció «la contradicción del trabajo alienado consigo mismo» y dictaminó: «El trabajador se siente a sí mismo, en primer término, fuera del trabajo, y en el trabajo se siente fuera de sí»[18]. No obstante sigue siendo memorable ese intento especulativo de reconciliar el hombre social y la naturaleza ajena y explotada, aun cuando el texto de Marx permaneció desconocido hasta 1932 y la utopía de una «resurrección de la naturaleza» sólo fue recogida por Adorno y otros representantes de una renovada teoría marxista.

En su propio tiempo es testigo el joven Marx de cómo, en medio de las quejas melancólicas acerca de una naturaleza enmudecida y ajena, va adquiriendo figura una estética de la modernidad que busca su modelo en el nuevo *pathos* del trabajo y el arte industrial. Alfred de Vigny anuncia en su poema *La carreta del pastor* la duda postromántica acerca del acuerdo entre alma y paisaje, yo y naturaleza, y el cambio de

[17] MEW, v. I, p. 517.

[18] Según G. Buck: *Rückwege aus der Entfremdung*, Paderborn-München, 1984, p. 196 s.

la nostalgia en odio. Ahora reconoce el poeta solitario el verdadero rostro de la naturaleza que se opone a la apariencia de sus dones y su paz: la indiferencia y el desprecio con los que hace crecer y sucumbir a sus criaturas:

«Ella me dice: soy el escenario insensible
que deja inmóvil el pie del jugador...
Revuelvo con desprecio sin oír ni mirar
los pueblos de las hormigas y los hombres...
Me llaman madre, pero soy tumba» (III, IX)

También Annette von Droste-Hülshoff, en su poema *La marguera*, ha evocado la visión de una naturaleza «en el horror de la desolación», visión todavía inhabitual en su momento[19]. Pero ahora el horror afecta al sujeto lírico, que en Vigny todavía podía gozar de su soledad y con la amada. El presentimiento de la ruina del viejo cosmos aniquila la distancia contemplativa de la queja elegíaca; la pérdida de la naturaleza arrastra consigo la pérdida del sentimiento propio:

«Ante mí y en torno a mí sólo la marga gris;
no veo lo que hay más lejos, es la imagen
de una tierra tierna, calcinada;
yo misma parezco una chispa
que tiembla aún en la ceniza muerta,
una roca errática de un mundo destruido»

Su contemporáneo Thomas Carlyle expresa la misma experiencia del final de la poesía de la naturaleza en la metáfora de un «Apocalipsis de la naturaleza», aunque con otra intención[20]. Por apocalipsis de la naturaleza entiende la literatura moderna la revelación de un misterio hasta entonces escondido, a saber, la virtud milagrosa del hombre de poder crear con el pensamiento, con mil pensamientos, una ciudad como Londres, y, con ella, un mundo nuevo de belleza proyectado sólo por el hombre. La misma imagen del apocalipsis la encontramos en Baudelaire, quien cumplirá del modo más decidido el giro estético desde la belleza natural de la estética romántica al concepto moderno de arte como antinaturaleza.

[19] En: *Werke in einem Band*, ed. C. Heselhaus, München, 1984, p. 95.
[20] En el capítulo: *The Hero of Man of Letters*, en: *The Works of Thomas Carlyle*, Londres, Nueva York, Toronto, pp. 164-166.

III

«Mi querido Desnoyer, solicita usted versos para su pequeño volumen, versos sobre la *naturaleza,* ¿no es cierto?, sobre los bosques, las grandes encinas, el verde, los insectos, ¿también sobre el sol? Pero usted sabe bien que soy incapaz de identificarme con el crecimiento de las plantas y que mi alma se revuelve contra esa religión nueva y rara que, me parece, tiene algo que choca a cualquier ser espiritual. Nunca creeré que 'el alma de los dioses habita en las plantas' y, aunque esto sucediera, no me impresionaría especialmente y valoraría mi propia religión como un bien superior al de las santas hortalizas. Siempre he pensado más bien que la naturaleza que florece y se renueva encierra en sí algo impúdico y enojoso.

Como me es imposible satisfacer adecuadamente la estricta pretensión del programa, le envío dos piezas poéticas como muestra de los ensueños que me ocupan en las horas del crepúsculo. En las profundidades de los bosques, encerrados en bóvedas que se asemejan a las sacristías y las catedrales, pienso en nuestras asombrosas ciudades, y la música maravillosa que rueda por las cumbres me parece la traducción de las quejas humanas»[21].

Nunca se ha expresado de modo más provocador y más brusco que en esta carta de Baudelaire, de finales de 1853 o principios de 1854, la renuncia a la comprensión romántica de la naturaleza, la exigencia de que el arte moderno ha de entenderse como antinaturaleza. La carta no es estrictamente privada; contesta a la petición de un encargo para un libro de homenaje a Denecourt, un autodenominado guardabosques, autor de una *Guía para excursiones en el bosque de Fontainebleau,* es decir, un pionero, hoy olvidado, del movimiento ecologista. El homenaje, en el que participaban más de cincuenta renombrados autores, debía ayudar al empobrecido benefactor de la humanidad a contribuir a la glorificación de la naturaleza. Podría hablarse de un insignificante suceso de la historia de la literatura si no hubiera pasado desapercibido[22]. La carta de Baudelaire documenta un giro en la historia de la experiencia estética, que en esa época puede verse en otros lugares, p. e., en las descripciones de viajes[23]: la naturaleza ha dejado de

[21] Carta a Fernand Desnoyer (París, finales de 1853 o principio de 1854, *Oeuvres,* vol. 7, París, 1933, p. 111).

[22] Ver F. W. Leakey, «A Festschrift of 1855: Baudelaire and the Hommage à C. F. Denecourt», en: *Studies in French Literature presented to H.W. Lawton,* ed. J. C. Ireson y otros, Manchester University Press, 1968, pp. 175-202.

[23] Según F. Wolfzettel: *Ce désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert.* Tubinga, 1986. Sobre el desencanto y crisis de las descripciones románticas de viajes después de 1850, ver esp. p. 19.

ser el objeto estético por excelencia, y, en tanto que paisaje, ha hecho volver para el contemplador sensible la totalidad animada del cosmos ptolemaico desvanecido.

En el homenaje de referencia, al menos tres contribuciones irónicas se revuelven contra la «religión extraña» y obsoleta de los antiguos panteistas de la naturaleza: Castille, que alaba el bosque como lugar privilegiado de poetas y suicidas; Champfleury, quien describe el *pick-nick* de un excursionista parisiense al que roban una magnífica cocina; Gautier, quien canta a Denecourt como el guardián de los bosques en un ocaso de los dioses a la manera de Heine. La recensión de Babou apunta al concepto obsoleto de naturaleza: «La naturaleza es bella y buena, cierto, pero me parece que hay que guardarse de lo que los antiguos llamaban *natura naturans* y que ahora equivaldría a un "bretón bretonante". Por patriotismo prefiero a bretones franceses, por gusto literario sólo la naturaleza humanizada»[24]. La crítica desaliñada de Baudelaire va más lejos. Muestra que la renuncia a la estética romántica, a la correspondencia del yo y la naturaleza, ha hecho mella en la naturaleza orgánica. Es precisamente la «naturaleza verde», la totalidad animada de la vida que eternamente se renueva y florece, el objeto de la burla de Baudelaire con sus «santas hortalizas». La fuerza invencible, creadora de la *natura naturans* es ahora algo «impúdico y enojoso». ¿Por qué? Evidentemente porque la acción de la naturaleza, que sólo sirve a su autorreproducción y que en la evolución de las especies sólo sigue la ley ciega de la selección y su lucha brutal (¡estamos en los años de los descubrimientos de Darwin!), no puede ser considerada ya como el compendio de la creación. «La naturaleza no tiene imaginación» dice en otro lugar[25]. Por eso el poeta moderno no puede ni debe producir su obra ni *según* la naturaleza ni *como* la naturaleza. En las profundidades de los bosques, que los románticos sentían como bóvedas y catedrales de la naturaleza, él escuchará los sonidos de su misterioso sánscrito y pensará en la asombrosa poesía de las ciudades. Por eso acompañó Baudelaire ostentosamente a la carta dos poemas en prosa: *El crepúsculo de la mañana* y *El crepúsculo de la noche*, en los que apenas se necesita ya

[24] Citado en F. W. Leakey: *Baudelaire and Nature*, Manchester University Press, 1969, p. 117.

[25] Según Leakey (nota 24, p. 113) en una manifestación burlona de Baudelaire con relación a las excursiones al campo de la llamada *Bohème chantante*: «B. tomaba parte raramente en nuestras diversiones campestres, encontrando el verde de los árboles demasiado soso. Yo quisiera, decía con su aire tan serio, que las praderas estuvieran teñidas de rojo, los arroyos de amarillo de oro y los árboles pintados de azul. La naturaleza no tiene imaginación».

«la gran palabra naturaleza» para descubrir la belleza artística de un paisaje moderno, un paisaje como en *La puesta del sol romántico*: el paisaje de la gran ciudad de los *Cuadros parisienses*.

Lo que se anuncia aquí por vez primera, lo culmina el proyecto más osado del famoso ciclo, Sueño parisiense, cinco años después: la visión de una despotenciación poética de la naturaleza orgánica. El poema es seguramente la primera, y provocadora, cumbre de la lírica y la estética modernas, y significa una radical inversión de valores de la naturaleza. Se pretende aquello que luego las vanguardias, desde Baudelaire, negaron. En primer lugar, la renuncia a la idealidad de la naturaleza en su última configuración estética: la etapa de la transformación de lo bello en sublime. En segundo lugar el rechazo de la antítesis rousseauniana de naturaleza y civilización, la convicción de que el hombre es bueno por naturaleza y sólo se malea por su socialización. En tercer lugar, la renuncia a la correspondencia sentimental y romántica del sujeto y la naturaleza, de la experiencia sensible y la suprasensible.

A la vista de la revolución industrial que acelera su curso hasta perder el aliento, del triunfo de la técnica y las ciencias de la naturaleza, que parecen prescribir un *tempo* nuevo a las bellas artes, se produce, en la estética, un enfrentamiento de la radical desvalorización de lo natural a una revalorización de lo artificial. El *homo faber* moderno vio la naturaleza como simple materia; con su elaboración se creó una segunda naturaleza como obra propia suya y empezó ya en esa época a elevar los productos de su trabajo al nivel del «arte industrial». ¿No está ya ahí la actual exigencia de las artes de imitar la producción industrial y revisar la anticuada relación de la estética y la naturaleza? Que entretanto tal revisión no desembocase en una afirmación incondicional de la fe en el progreso, sino que la meta utópica del dominio completo de la naturaleza por el hombre fuese de nuevo puesta en cuestión, es un título de gloria de la estética de la modernidad de Baudelaire. Su pieza central a este respecto, el *Sueño parisiense* es la visión poética de una naturaleza soñada, liberada del camino de la autorreproducción, de un mundo proyectado según la voluntad del arquitecto poético, una visión tan soberbia como aterradora que se cambia en la angustia ante lo «más allá de la naturaleza», y que por ello, con la última ganancia del poder del yo, pasa la factura de un alto precio, imprevisto[25a].

[25a] Cuando Walter Benjamin en: *Zentralpark* afirma: «El *Rêve parisien* es la fantasía de las fuerzas productivas detenidas», está mirando también al resultado del atrevido experimento de una poética radicalmente constructivista, cuya propuesta fundamental, la superación de la naturaleza orgánica por la imposición de las fuerzas productivas, silencia.

Sueño parisiense

I

De este formidable paisaje,
como jamás mortal lo vio,
aún esta mañana la imagen,
vaga y lejana, me raptó.

¡Un sueño lleno de milagros!
Por un capricho singular
yo desterré del espectáculo
el vegetal irregular,

Y, pintor fiero de mi genio,
yo saboreaba en mi cuadro
la embriagante monotonía
del metal, el agua y el mármol.

Babel de escaleras y arcadas,
era un palacio indefinido,
lleno de estanques y cascadas
como de oro mate o pulido;

Grandes cataratas pesadas,
como cortinas de cristal,
se suspendían, deslumbrantes,
en las murallas de metal.

No árboles, sino columnatas,
estanques dormidos rodeaban,
en donde gigantescas náyades,
como mujeres, se miraban.

Entre muelles rosas y verdes
aguas azules, en suspenso,
durante millones de leguas,
hacia el confín del universo;

¡Había piedras nunca vistas
y olas mágicas se alzaban,
grandes espejos deslumbrados
por todo lo que reflejaban!

Despreocupados, taciturnos,
Ganges, en el cielo triunfante,
echaban joyas de sus urnas
en grandes simas de diamante.

Arquitecto de mis ensueños,
yo conseguía, sin cuidado,
bajo un túnel de pedrería
pasar un océano domado;

Y todo, hasta el mismo negro,
parecía claro, irisado,
la gloria engastada del líquido
en un rayo cristalizado.

¡Ningún astro, ningún vestigio
de sol, ningún ser celestial
para iluminar los prodigios
claros de fuego personal!

Y sobre tales maravillas
pesaba (¡dura novedad!
¡sólo el ojo, nunca el oido!)
un silencio de eternidad.

II

Abriendo mis ojos ardientes
yo vi el horror de mi guarida
y sentí, volviendo a mi alma,
la punta del ansia maldita;

el reloj, fúnebre, la hora
daba, brutal, al mediodía,
y el cielo volcaba tinieblas
que al mundo, triste, entumecían.

El título: *Sueño parisiense* alude al sueño sobre una ciudad en una ciudad, una fantasmagoría sólo posible en París, la «capital del siglo XIX». El sueño se basa en un principio de la poesía moderna, basado en la práctica del mismo Baudelaire, la paradoja del «ensueño voluntario». La composición del poema nace del especial capricho de desterrar del paisaje soñado el *vegetal irregular*, es decir, toda naturaleza orgánica. Queda eliminada no la naturaleza legal y económica, sino la anárquica y dilapidadora, no la materia como objeto de trabajo, técnica y ciencia, sino la totalidad viviente de lo que Hegel llamaba «lo otro del espíritu». Esta inversión estética de la naturaleza trastorna la jerarquía tradicional de sus reinos. La poesía –así lo expresaba poco antes un

contemporáneo[26]– en cuanto creación humana, tiene que proseguir la divina, realizando la belleza en la dirección inversa a la vida:

> «El investigador de la naturaleza ordena la naturaleza de este modo: primero el reino animal, luego el vegetal y después el mineral; sigue el orden de la vida. El poeta dirá: primero lo mineral, después lo vegetal y luego el reino animal; sigue el orden de la belleza».

Como si quisiera poner a prueba esa inversión de la vida orgánica y de la belleza abstracta, proyecta el poeta de las *Flores del mal* su paisaje de metal, mármol y agua, no intuido por mortal alguno, y cuya «monotonía deslumbrante» deja extinguir la «música deslumbrante de la naturaleza». Lo que ha de ser eliminado para hacer posible el antirromántico sueño de un paisaje sin vida orgánica, es primero aludido y luego rechazado en el horizonte de expectativas negadas en el poema: «en lugar de árboles, columnatas», la superficie del agua es un brillante espejo, las cataratas, cortinas de cristal, un torrente natural como el Ganges se irrealiza haciendo que un océano entre en un túnel de piedras preciosas, los colores pierden su identidad objetiva y hasta el negro tiene un brillo claro, no hay estrellas ni rastros del sol, pues la materia de este artificioso paisaje brilla por sí misma, y, finalmente, la terrible novedad: ¡un silencio eterno lo invade todo! «Sólo el ojo, nunca el oído» es una afirmación que niega la más antigua expectativa que ya se daba en la armonía pitagórica de las esferas: que el movimiento no puede ser silencioso. El mismo Baudelaire hizo la observación: «Pero el sueño, que separa y descompone, crea la novedad»[27]. Esa tranquilidad absoluta e inquietante transforma lo no visto en horror: una *terrible novedad* afecta a *este terrible paisaje* del primer verso, que primero iba a ser *este fastuoso paisaje.* El que se despierta tiene que reconocer –podemos comentar así esta variante con un famoso verso de Rilke– que tal belleza no es sino «el principio del horror».

Si esta primera interpretación establece que el sujeto soñador, «arquitecto de ensueños» ha descompuesto la naturaleza como paisaje orgánico –el fundamento de la experiencia romántica de la naturaleza– para reconstruir un mundo artificial a partir de elementos inorgánicos, habría ahora que preguntar a qué horizontes remite esta arquitectura fantástica. Pues este contramundo de metal, mármol y agua alude paradójicamente en su «terrible novedad» a viejos modelos de imágenes cós-

[26] Hello: *Du genre fantastique*, aparecido en la *Revue française* (nov. 1858), citado en el comentario de la edición de J. Crépet, París, 1922, p. 463.

[27] Nota 26, p. 463.

micas míticas y apocalípticas. El *Sueño parisiense* introduce el recuerdo de una tradición subversiva de fantasmagorías en las que lo artificial se oponía a lo natural como la obra humana, provocadoramente, a la creación divina. Podemos recordar *Domain of Arnheim* de Edgar Allan Poe con su paraíso artificial de un jardín laberíntico, a John Martin con sus negras visiones de una moderna Babel, a Théophile Gautier con sus descripciones de palacios en *Une nuit de Cléopâtre*, y sobre todo a Piranesi con su *Puerto romano* o sus *Cárceles*, cuyos pétreos laberintos excluyen los árboles y plantas. Sin embargo, el paisaje soñado de Baudelaire no es laberíntico. No incluye la subjetividad, a diferencia de sus predecesores en un laberinto construido, sino que describe el sueño como un límite del yo que ante nuestros ojos, en gestos que se sobrepasan, descompone la naturaleza, para construir la contrafigura de la belleza: una «Babel de escaleras, arcadas», superficies de agua hasta el infinito, corrientes gigantescas de agua en el firmamento, que vierten sus tesoros como desde urnas en abismos de diamante, océanos obligados a cruzar túneles de piedras preciosas, y, finalmente, como última visión, un color negro luminoso y la «monotonía embriagadora» de un eterno silencio sobre un mundo construido interminable.

Así se conecta el contramundo de Baudelaire con su modelo más antiguo: el *Apocalipsis* de San Juan (c. 21-22). «Y yo vi un nuevo cielo y una nueva tierra...». Lo nuevo y nunca visto es, como en el *Sueño parisiense*, un paisaje ciudadano más allá de la antigua naturaleza orgánica: «Y la construcción de sus muros era de jazmín, y la ciudad de oro puro y fino cristal». La ciudad santa que desciende del cielo no necesita ya templo alguno, pues el Señor es su templo, y el cordero. En lugar de un templo hay, a ambos lados del torrente, que fluye claro como el cristal, árboles de la vida, que dan su fruto todos los meses, sobrepujando la naturaleza. La nueva Jerusalén no conoce el cambio del día y la noche; la ciudad con su eterna claridad, «no necesita de sol ni de la luna que la iluminen, pues la gloria de Dios la alumbra y su luz es el cordero». La contraimagen de Baudelaire excluye la divina iluminación de la fe. Sólo incluye la iluminación profana de la poesía, pero al final experimenta que la belleza artificial de un contramundo no puede durar. La naturaleza negada regresa como lo reprimido, con extraño poder, y ya no puede ser captada mediante «el placer negativo de lo sublime», para utilizar la fórmula kantiana. El final del sueño renueva el estremecimiento de Pascal ante el «eterno silencio de los espacios infinitos», pero sin la esperanza de un salvador. La caída desde el éxtasis produce, al despertar, el desencantamiento de la realidad de la gran ciudad y desmiente la experiencia de su poesía propia, cuyo descubrimiento era precisamente el tema de los *Cuadros parisienses*. En esa medida, el *Sueño parisiense* está

más allá de la antítesis de ciudad y campo, civilización y naturaleza. La estética moderna, enemiga de la naturaleza, de Baudelaire hace conscientes de hasta qué punto –según una tesis de Georg Maag– la euforia del progreso industrial va a la par de nuevas angustias: «Lo específico del contraproyecto baudelaireano consiste en incluir su propio desmentido, y articular con la utopía de lo bello el espanto ante la posibilidad de esa utopía»[28].

IV

Acerca de la inversión epistemológica y estética de la naturaleza que comienza en el siglo XIX tuvo lugar hace unos años una controversia que hoy vale la pena retomar[29]. «En el momento en el que el hombre perdió la última duda de que la naturaleza no había sido creada para él ni estaba a su servicio, pudo aceptarla en el papel de material». Con tal tesis, con la que la naturaleza cósmica se nivela al conjunto de los posibles productos de la técnica, buscó Hans Blumenberg fundamentar el por qué de lo hasta entonces impensable: «que la naturaleza se hace fea»[30]. La nueva experiencia de esa fealdad no tiene lugar por casualidad en la época del darwinismo, con el escándalo que produce su falta de compasión y su indiferencia social. Se aplica primero –como hemos visto en el *Sueño parisiense*– a las formaciones irregulares y dilapidadoras de la naturaleza orgánica, contra las que puede actuar «la autoconciencia humana y el ingenio de su productividad creadora», por ejemplo, en la antítesis de ciudad y naturaleza. Por eso la estética de la modernidad no se opone al determinismo de la investigación experimental de la naturaleza, sino que su concepto de naturaleza está ya presupuesto en la determinación moderna del arte como *anti-physis*, como lo muestra de modo paradigmático el camino que va de Baudelaire a Valéry pasando por Mallarmé. Frente a esta tesis, Jacob Taubes ha defendido que el proceso estético de la modernidad no arranca en la consideración del arte como antinaturaleza, que la protesta contra la subjetividad natural desde De Maistre es un *topos* de la contrailustración, y que desde Rimbaud o Lautréamont hasta los surrealistas «la irregulari-

[28] «Zum Rêve parisien», en: *Art social-Art industriel*, ed. H. Pfeiffer, München, 1987, p. 310.

[29] En: *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*, ed. W. Iser (*Poetik und Hermeneutik II*), München, 1966, pp. 429-442 (tercera sesión: surrealismo y gnosis).

[30] «Nachahmung der Natur: Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen», en: *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, 1981, p. 91.

dad trópica de la naturaleza y la locura proliferante y dilapidadora de la continua reproducción se experimentan de modo afín a los productos de la fantasía, y por eso..., son echados como contrapeso de la legalidad de la naturaleza en la balanza de la poesía».

Carezco de competencia para juzgar acerca del punto principal de la controversia, la relación entre gnosis y el concepto moderno de naturaleza. Pero ambas perspectivas me parecen complementarias, en una mirada retrospectiva al siglo XIX, y precisamente la experiencia transformada de la naturaleza en la literatura y el arte de la modernidad se puede captar mejor en su ambivalencia, en ambas tendencias opuestas. Por ello, a la despotenciación de la naturaleza cósmica, acompaña un creciente descentramiento de la naturaleza humana, como con razón sostiene Taubes. En la modernidad postromántica se confirma «que ningún sujeto idéntico se mantiene frente a una naturaleza despotenciada, sino que tal despotenciación se extiende a ambos lados: sujeto y objeto». En realidad, el mismo Baudelaire, que tan provocadoramente inaugura la tendencia de la enemistad con la naturaleza en su lírica ciudadana, evoca en las *Flores del mal* los poderes anónimos del inconsciente, contra el sujeto idéntico, autónomo, seguro de sí mismo, con su recurso a la alegoría personificadora, tan despreciada por el romanticismo. Ha abierto así un nuevo camino que conduce al surrealismo a través del postulado nietzscheano del «sujeto como multiplicidad», que destruyó la unidad del yo no menos que la de la naturaleza[31].

Nuestro tema se extiende, según esto, a la totalidad del complejo de una época de la experiencia estética en la que se juega el doble proceso de una despotenciación de la naturaleza cósmica y de un descentramiento del sujeto humano. Por parte del objeto de la relación entre hombre y naturaleza, pierde ésta su obligatoriedad ejemplar, se desmonta progresivamente la belleza natural, y el «libro de la naturaleza» se degrada en *diccionario*, con cuyo material compone la imaginación un nuevo mundo[32]. Un nuevo *pathos* de trabajo conceptúa la naturaleza despotenciada como medio, entorno o ambiente, que en las novelas de Balzac se entiende fisiognómicamente como sedimento de la acción humana, pero en las novelas de Zola aparece como poder enemigo. Por parte del sujeto de la relación entre hombre y mundo, pierde la autoconciencia su autonomía, y la naturaleza interior del hombre su idealidad. El anuncio de la unidad romántica del yo y la naturaleza se acompaña de los nuevos miedos y experiencias de alienación en el

[31] Sobre esto el capítulo 6 de este libro.

[32] Sobre el baudelereano «la naturaleza no es más que un diccionario», ver luego cap. 6.

anonimato del mundo industrial de la vida. La provocadora despersonalización de la poesía trajo entretanto la ganancia de nuevas perspectivas en los aspectos reprimidos o tabuizados de la naturaleza fisiológica y colectiva del hombre. La superficie plana de la conciencia diurna adquirió profundidad de insospechadas dimensiones en lo «inédito del alma humana»[33]. Y la conciencia del poeta, purificada en el purgatorio de las «Flores del mal», comenzó a fundamentar de nuevo su identidad con la fuerza del recuerdo, que se apropia del mundo. Este complejo proceso de inversión estética de la naturaleza llega hasta nuestros días. Exige un estudio más amplio. Aquí sólo puedo echar un vistazo a la problemática que hace del siglo XIX una prehistoria de nuestra modernidad.

V

> «La poesía de la naturaleza se ha ido para siempre... La poesía ha encontrado su fuerza impulsora en otros lugares... ¿No es una idea de la poesía unir a todos los pueblos de la tierra en un solo pensamiento, apelar a su genio común?... ¿abrir una competencia universal y fomentar así la solidaridad de todas las razas de la humanidad? Sí, tal es la gran poesía de la era que comienza».

Así escribía un testigo presencial en 1851, Alexis de Vallon, en su viaje a la primera gran exposición universal de Londres[34]. En su entusiasmo no sabe distinguir apropiadamente la «gran poesía» de la era industrial. La reduce al «genio de los pueblos que compiten», al nuevo *pathos* del trabajo solidario. Junto a la poesía de la naturaleza, rechaza el concepto romántico del genio creador solitario. Incluso Baudelaire abrazó el entusiasmo cosmopolita que desencadenó la alianza moderna del arte y la industria, pese a su crítica vehemente a las ilusiones del progreso y la democracia. En su informe sobre la Exposición de París de 1855[35], elogia en la abundancia mundial de productos del arte industrial y manufacturado, la fascinación tan asombrosa como extraña de una belleza cuya comprensión supone la inteligencia y los dones del

[33] «Algún lado inédito del alma», en la formulación de Th. Gautier, *Notice* de la 2ª ed. de las *Fleurs du Mal*, París, 1869, p. 19.

[34] Citado en G. Maag: *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen*, München, 1986, p. 90.

[35] *Exposition universelle 1855, Oeuvres*, ed. de la Pléiade, París, 1951, pp. 680-701 [trad. cast. de C. Santos: *Salones y otros escritos de arte*, Madrid, Visor, 1995].

cosmopolitismo, es decir, la capacidad de comprender lo nuevo como lo bello no deducible de regla alguna y consistente sólo en la relación de función y forma. El desarrollo moderno de una belleza universal exigiría un segundo Winckelmann, una estética moderna más allá de las normas académicas de la imitación de la naturaleza y del modelo de la antigüedad.

Sin embargo, la belleza artificial, no canónica, de los productos en los que se materializó el triunfo del progreso industrial sobre la naturaleza de modo tan evidente, suscitó con el amplio influjo de las primeras exposiciones mundiales, no sólo la admiración pública sino también, y antes, miedos desconocidos. Como Georg Maag pudo mostrar, la naturaleza reprimida se hizo valer de nuevo en un curioso cruce de cultura industrial y mundo simbólico[36]. Ante el mar inmensurable de mercancías buscaban los visitantes explicar su terror ante lo que W. Benjamin llamó una vez la «protomanifestación de la técnica»[37], en las imaginarias vivencias enfrentadas de lo mítico, lo legendario o lo exótico. Otras voces de contemporáneos manifiestan su preocupación por si el materialismo de la revolución industrial podrá ser humanizado por la belleza. Sin embargo, ¿cómo debería el arte en cuanto antinaturaleza y la «poesía de la industria» recién descubierta hacer surgir lo bello como proyecto libre de un hombre plenamente vuelto sobre sí mismo, y al mismo tiempo, proponer una norma para la actuación social? En este problema se separarían las orientaciones doctrinales de la época siguiente: el llamado simbolismo, que lleva al máximo la enemistad por la naturaleza, y el naturalismo, que regresa al principio de la imitación, aunque quiere sustituir la instancia de la naturaleza por una nueva instancia social: la naturaleza es para Taine y Zola, como observaba Brunetière, no ya paisaje, sino medio[38].

La historia del concepto de medio tiene en el siglo XIX su coyuntura más alta, dándose el mismo cambio que caracteriza la transformación del horizonte desde el poder amigable de la naturaleza a su poder enemigo, entre el romanticismo y el comienzo de la modernidad. Como si la pérdida de la naturaleza tranquilizadora hubiera hecho ineludible la necesidad de volver a encontrar el acuerdo perdido con la naturaleza cósmica en el medio cosificado del hombre, introduce ahora esa palabra,

[36] Nota 34, cap. 3.

[37] *Das Passagen-Werk*, G. W. v. 1, C 7 a, 4: «Las fantasías acerca de la decadencia de París son un síntoma de que la técnica no fue recibida. De ellas habla la sorda conciencia de que con las grandes ciudades crecieron los medios para no dejar piedra sobre piedra».

[38] Según L. Spitzer: «Milieu und Ambiance», en: *Essays in Historical Semantics*, 1947, p. 212, a quien sigo.

que procede de otra tradición, como *medio ambiente*, en el círculo significativo de un modelo antiguo. La palabra griega *periechon* significa «lo que rodea». Es la imagen de que el cosmos está rodeado por un *pneuma*, que el aire es un espacio bien temperado en el que se mueven los átomos, o que –como en la física aristotélica– el espacio del mundo ha de ser pensado como un contenedor en el que cualquier objeto tiene su *topos*, su lugar natural. La antigua significación básica de «lo que rodea» vuelve en la figura moderna de un *medio ambiente* que enmarca todo ser en su medio específico, de modo protector. Desde la física, en la que el medio se define como algo meramente funcional y neutral que ejerce su acción entre sustancias, a la biología, en la que, como fluido de todas las condiciones externas de la vida, determina específicamente los organismos, tal concepto ha pasado a la sociología, y con Balzac se convirtió en el término clave de su descripción de la sociedad. La explicación que da Comte del *medio ambiente* como armonía entre los seres vivos y su correspondiente entorno, es análoga a la unidad fisiognómica de carácter y medio social en las novelas de Balzac. Recuérdese el retrato de la dueña de la pensión en *Père Goriot*, donde se aplica en un enunciado famoso el principio fisiognómico a la denominación: «su persona entera explica la pensión, como la pensión a su vez explica su persona».

Este *medio ambiente*, entendido primero como algo harmonioso y benefactor, y que asume claramente la función perdida de la correspondencia romántica entre alma y naturaleza, se va revelando cada vez más en el «engranaje de la sociedad» como un poder enemigo del hombre y que todo lo determina. Hace que el hombre pase de protegido a víctima del medio, hasta llegar a la burla de toda libertad e individualidad en las palabras de Taine: «El vicio y la virtud son solamente productos como el vitriolo y el azúcar». El naturalismo de Zola, en la órbita de un mal entendido ideal científico del método experimental del fisiólogo Claude Bernard, ha hecho ciertamente que realidades de la vida social hasta entonces excluidas, sean objeto de descripción. Pero la naturaleza así elevada a nivel programático queda en Zola escindida. Entre la naturaleza cosificada del medio acuñador y la naturaleza de la «bestia humana» reducida a sus impulsos ciegos se abre un abismo desde el que la antigua naturaleza reprimida levanta de nuevo cabeza con los nuevos mitos del darwinismo, la herencia y el inconsciente colectivo.

Por otra parte el simbolismo no ha conseguido renovar el símbolo como llave del libro de la naturaleza, frente al engañoso término académico que lo designa. La vanguardia literaria de los años ochenta, agrupada en torno a Mallarmé, se opuso al naturalismo y, calificada con el despectivo *Los decadentes*, tuvo más bien la ambición «de volver a ganar para la poesía el mismo rango que la gran música le había arrebatado».

La poesía debería arrebatar al admirado Richard Wagner su preeminencia estética. Por eso, en la estética de Mallarmé, la naturaleza objetiva está rebajada a suceso ocasional o a cosa indiferente en sí misma (¡piénsese en el motivo del abanico y sus transformaciones!), que sólo debe servir como pretexto para que surja el puro lenguaje del verso tras la desaparición del objeto. Al igual que la música, la poesía ocasiona un estado anímico que, presuntamente, describe al principio, pero que al final remite a sí misma, a su propio poetizar.

Con tales procedimientos, toma parte la lírica moderna en el proceso de una radical desobjetivación, que en la pintura impresionista condujo a hacer que la naturaleza, en tanto que algo ya dado, idéntico y duradero, gracias a los colores, pasase a mero acontecimiento a los ojos del espectador. Max Imdahl ha mostrado, paso a paso, en su último libro –en Delacroix, Monet, Cézanne, Delaunay– cómo la pintura moderna, apartándose progresivamente de la tradición estética de la línea y la forma, se constituye a partir del color y desde el punto de vista del sujeto contemplador[39]. La consecuencia es que la naturaleza como paisaje que descansa en sí mismo, desaparece en la realidad meramente óptica de una percepción estética nuevamente intensificada, de manera que su ser consiste en su ser percibido, cumpliendo el viejo principio filosófico *esse est percipi*. Así, las «Horas de las catedrales», en el divisionismo de Monet, reducen el espectáculo natural a lo momentáneo y siempre renovado. Cézanne, por el contrario, en una nueva dialéctica de descomposición y recomposición, reconduce la naturaleza visible y ya sabida a lo que se ofrece sólo ante el ojo inocente en matices de color para, frente a la construcción colorista, hacer que la naturaleza meramente aparente se revele de nuevo como una naturaleza de lo profundo, en un «hacerse cosa lo aparente».

En el paso del cubismo al orfismo se acaba disolviendo totalmente la coloración objetiva. La pintura abstracta se entiende como expresión del «movimiento vital del mundo» (Bergson). El juego de los contrastes simultáneos en la pintura no es, entretanto, un fin en sí mismo, sino la condición de la formación de una idea estética, la sublimidad de una protopoesía órfica, de un universo armonizado por la luz. Aquí se anuncia, a comienzos del siglo XX el siguiente cambio estético: la «naturaleza natural», expulsada de la estética de la modernidad, regresa en el punto culminante de su desobjetivación, como principio de una harmonía órfica de la vida, con el triunfo de la pintura abstracta, y para el ojo que sepa leer el juego de los contrastes simultáneos como «enunciados de color».

[39] *Farbe*, München (Fink), 1987.

VI

La progresiva despotenciación de la naturaleza no deja prever, en el desarrollo literario de esta época, las posibilidades de su retorno. En la recepción de las *Flores del mal*, la enemiga de la naturaleza de Baudelaire fue por primera vez valorada positivamente por Théophile Gautier como un nuevo «estilo de la decadencia» perteneciente a la última hora de la civilización[40]. La decisión en favor de lo artificial, tan plenamente realizada en el *Sueño parisiense*, sería la actitud adecuada del poeta en un tiempo que no permitía la vuelta a lo ingenuo. El poeta de las *Flores del mal* sería así seguido «amaneradamente» con el mismo derecho evidente con el que en tiempos anteriores se acostumbraba ser natural. En la estela de Baudelaire, Huysman con su *A rebours*, la biblia de la vanguardia del «fin de siglo», transforma la enemistad de la naturaleza en un culto estético de lo artificial. El título *Contracorriente* se rebela contra la naturaleza física y contra la democracia burguesa al mismo tiempo. Naturaleza y sociedad, separados antipódicamente desde Rousseau, incurren en el mismo odio, gracias al principio de la «igualdad natural», que afecta tanto a la equivalente dotación física del hombre como a su pretensión a la igualdad social[41]. Este odio constituye la marca y la legitimación del decadente. Obliga a vivir contra la corriente de lo sano y natural, como de lo considerado sagrado por la sociedad. Por eso no es tanto el refinamiento de la extravagancia sino la blasfemia provocadora el último triunfo del dandi sobre la naturaleza. Así, por ejemplo, Des Esseintes adorna una habitación con orquídeas para, aparentemente, contradecir lo natural de la naturaleza: «Así como las flores artificiales imitan las flores naturales, quería flores naturales que imitasen las flores falsas»[42]. No es el arte el que imita la naturaleza sino la vida la que imita el arte, dirá Oscar Wilde, un adepto de Huysman[43].

La renuncia de la naturaleza termina aquí en su vergonzosa sumisión al arte. Sin embargo, este paso extremo tuvo consecuencias que el círculo de Mallarmé no previó y que Huysman no estaba en condiciones de abordar. En su caso se cumplió literalmente el juicio de un contemporáneo, Barbey d' Aurévilly: «Después de tal libro no le queda al autor más

[40] En su introducción (*Notice*) a la edición de las *Fleurs du Mal* de 1868.

[41] Según Françoise Gaillard: «De l'antiphysis à la pseudophysis (L'exemple de *A Rebours*)», en: *Romantisme*, v. 10, 30, pp. 69-82.

[42] *A Rebours*, ed. M. Fumaroli, París, 1977, p. 197 [trad. cast. de José de los Ríos: *Contranatura*, Barcelona, Tusquets, 1980].

[43] «The Decay of Lying», en *Intentions*, Londres, 1911, p. 30: «la vida imita al arte, la vida es en realidad el espejo, y el arte la realidad».

que elegir entre la salida de una pistola o caer arrodillado ante la cruz». La enemistad blasfema de la naturaleza de Huysman terminó de hecho arrodillándose ante la cruz, y el espectacular experimento de *A rebours*, en la historia de una neurosis. La consecuencia estética de la inversión del principio de imitación la sacó sólo Paul Valéry, siguiendo a Mallarmé, cuando opuso su *Poiética* moderna a la poética clásica que se basaba en la naturaleza como última instancia de sentido ejemplar.

El principio de la construcción «poiética» de Valéry retoma el concepto originariamente aristotélico de *poiesis*, pero eliminando los presupuestos teleológicos de la física aristotélica. En ella, la *poiesis*, en cuanto acción productora, podía comprender tanto la actividad del artesano o artista como la producción de la naturaleza, la creación de cosas naturales, puesto que la *poiesis* del hombre se entendía como imitación de la *natura naturans* que procede «poiéticamente» al crear cosas que tienen en sí mismas su origen y fin[44]. Sin embargo, la *Poiética* de Valéry impugna el proceso del devenir de una naturaleza que tiene que repetirse eternamente por la reproducción, pero que, cuando sus configuraciones proceden de las ciegas leyes de la mutación y la selección, pierden su carácter «poiético». Sólo un arte no mimético gana la posibilidad de crear en un espacio de juego propio lo que la naturaleza no había conseguido ni como algo ya dado ni como posibilidad, y de reconocer que lo verdadero, accesible al hombre, sólo puede proceder de lo que él mismo ha probado en su actuación. La poesía moderna, aun cuando, y precisamente cuando, supuestamente sólo describe un fragmento de la primera naturaleza, obtiene su objeto en su propia posibilidad.

La enemistad de la naturaleza de Baudelaire se transforma en Valéry en burla, burla sobre «el risible error de Rousseau» de que la naturaleza es un paisaje en sí mismo hermoso y verdadero, burla también por la nostalgia moderna de lo que la naturaleza tiene de comienzo santo y global.

> «Ninguna idea es más ingenua que la que cada treinta años conduce al descubrimiento de la "naturaleza". Dicho con más precisión: lo que se supone ya dado, ha sido, antes o después, producido. El pensamiento de que se capta las cosas en su originariedad es excitante; suele uno imaginarse que existe algo así como lo originario. Sin embargo, el mar, los árboles, el sol –y hasta el ojo humano– todo eso es arte»[45].

[44] Según J. Mittelstrass: «Das Wirken der Natur-Materialien zur Geschichte des Naturbegriffs», en: F. Papp (ed.), *Naturbegriff und Naturbeherrschung*, München, 1980, pp. 35-69.

[45] *Oeuvres*, ed. de la Pléiade, París, 1960, v. II, pp. 603-618.

«No hay naturaleza» significa: su imagen ideal se ha pagado con el olvido de su constitución, y descansa en la ilusión de que la naturaleza, sin la representación del hombre, sigue siendo naturaleza y no algo en sí ignoto[46]. Y, sin embargo, no conozco poesía más maravillosa acerca del mar que *Cimetière marin*, ni más bella acerca de los árboles que *Au Platane*. ¿Proviene esto realmente de que Valéry sólo habla del mar o del árbol olvidándose del objeto y haciendo que nos admiremos sólo de su procedimiento inscrito en el texto? ¿Excluirá entonces esta revelación del procedimiento, que se posibilite así una percepción nueva, más intensa poéticamente, de lo que aparece, y, por lo tanto, un nuevo hallazgo de la naturaleza? ¿Excluirá que el ojo y el oido del lector puedan experimentar el mar y el árbol de un modo nuevo y distinto del que ocurre en nuestro mundo tecnificado, en el que la existencia de un individuo no es suficiente para abarcar el inmenso saber de la naturaleza y la historia, y menos para transformarlo en la experiencia? Por el contrario, ¿no procederá del arte moderno, aun cuando ponga en cuestión el derecho de lo fáctico y el sentido de la razón política, la oportunidad de una experiencia del mundo, de una experiencia poética de cómo la naturaleza puede darse en la plenitud imprevisible de sus posibilidades?

VII

El trabajo, ya clásico, de Blumenberg, *Imitación de la naturaleza: una prehistoria del hombre creador*, conducía a una última y notable hipótesis: «Hay muchos indicios de que la fase de la afirmación poderosa de lo constructivo y auténtico, de la *obra*, y del *trabajo*, ha pasado. La superación de la 'imitación de la naturaleza' podría desembocar en la adquisición de una 'constitución de la naturaleza'»[47]. Con tal hipótesis coincide, al menos una vez, Blumenberg con la esperanza de Adorno de una «resurrección de la naturaleza» que, de modo sorprendente, quiso fundamentar de nuevo en su *Teoría estética* con el concepto de lo bello natural. Pero lo bello natural en una estética moderna no puede entenderse como algo originario, impensable, sino que debería ser entendido –contra su origen– en un sentido futuro, como algo que to-

[46] «El olvido del hombre, la ausencia del hombre, la inacción del hombre, el olvido de antiguas condiciones del hombre... eso es de lo que están hechos lo noble y la naturaleza... y lo llamado humano» (ibid.).

[47] En: *Studium generale* 10 (1957), pp. 266-283, ahora en: *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart (Reclam), 1981, pp. 55-103, aquí p. 93.

davía no es, y precisamente por eso, como instancia contra el dominio abusivo de lo que el sujeto autónomo debe a sí mismo: «Lo bello natural es la huella de lo no idéntico en las cosas, en el entredicho de la identidad universal... La vergüenza ante lo bello natural proviene de que se lesiona lo que todavía no es cuando se lo toma en lo que es. La dignidad de la naturaleza es la de lo que todavía no es, lo que la humanización intencional expresa»[48].

Ambas prognosis pueden servir para cerrar nuestras consideraciones, porque responden, desde diferentes perspectivas, al problema que la expulsión de la naturaleza de la estética de la modernidad dejó sin resolver: si el arte, libremente creado, del *homo faber* quiere afirmar su mayoría de edad sin remitirse a la naturaleza, ¿cómo deberá y podrá evitar la arbitrariedad de sus productos y pretender una validez ejemplar? ¿No sería entonces al final el ser creado del arte algo tan fáctico y discrecional como el ser de la naturaleza desvestido de su idealidad? Valéry, el padre de una estética sin naturaleza había ciertamente querido reducir todo conocer a su función de poder. Había anticipado así el todopoder de una tecnocracia que creía poder hacer todo lo que el *homo faber* fuera capaz de imaginar. Sin embargo, también fue Valéry el primero en poner en cuestión este exceso de nuestra modernidad. Escribirá en 1913 reflexionando sobre su cambio biográfico:

> «Con otras palabras, por instinto transferí el problema y reduje todo: arte poético, análisis, lenguaje, trato con lo real y posible a un único y crudo concepto, el del poder espiritual. Cometí, semideliberadamente, el error de sustituir el ser por el hacer, como si uno pudiera hacerse a sí mismo, ¿con qué? Ser poeta, no. Poder serlo, etc.» (1913, K 13, IV, 9 II)[49].

La experiencia con la que tuvo que enfrentarse el *homo faber* al final de nuestro siglo contiene ya su más antiguo concepto cuya despotenciación en el cambio histórico de su significado no ha podido superar totalmente: la naturaleza como compendio de lo que no se deja hacer, pero que –como hoy día reconocemos en gran medida y esperemos que no demasiado tarde– sí se deja destruir.

Que la potenciación del hombre amenaza trocarse en la autodestrucción de la segunda naturaleza creada por él es una victoria pírrica sobre la primera naturaleza, para cuya aceptación no deberíamos estar

[48] *Ästhetische Theorie*, v. 7 de G. S., pp. 98, 114, 115 [trad. cast. de Fdo. Riaza y Fco. Pérez Gutiérrez: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971].

[49] *Cahiers*. Ver cap. IX.

preparados. Lo que, por el contrario se impone no es, según mi opinión, ni un regreso a la vieja estética de la naturaleza que, desde la Ilustración y después de Darwin, inexorablemente pertenece a una concepción perimida del mundo, ni la esperanza tardía en una «resurrección de la naturaleza» que Adorno o Benjamin creyeron encontrar en la capacidad *mimética* de apropiarse de «lo otro de la razón». Yo apuesto más bien por una capacidad *estética*, por la espontaneidad de una comprensión estética y una experimentación de sentidos que, desde siempre en el juicio estético, ha sido capaz de fundar un lazo de solidaridad entre hombre y hombre, y de promover al mismo tiempo un trato con las cosas, y, por lo tanto, con «lo otro de la naturaleza», exento de coacción. Acepto tranquilo el esperable reproche de ser un idealista incorregible. Es propio de la experiencia estética proclamar, frente al claro poder de lo fáctico, la tranquila fuerza de lo posible, y, en consecuencia, ser necesariamente idealista.